

*A művészettől  
a tömegkultúráig*

# Kritikai elméletek

A Pécsi Tudományegyetem, a Magyar Filozófiai Társaság  
és a L'Harmattan Kiadó közös sorozata

Sorozatszerkesztő: Weiss János

# *A művészettől a tömegkultúráig*

Szerkesztette  
Olay Csaba – Weiss János

L'Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó

© L'Harmattan, 2014  
© Könyvpont Kiadó, 2014  
© Szerzők, 2014  
© Szerkesztők, 2014

# Tartalom

Előszó . . . . .	7
A konferencia köszöntője . . . . .	9
Heller Ágnes: A művészettől a tömegkultúráig Bevezető megfontolások (Nyitóelőadás) . . . . .	13
1. <i>Elméletek</i>	
Bacsó Béla: A „Zerstreuung” esztétikájához . . . . .	21
Bagi Zsolt: Az esztétika szerepe ma. Kritikai kultúra, tömegkultúra, kultúripar . . . . .	27
Bárány Tibor: Magasművészet és tömegkultúra: a nem létező értékkülönbség nyomában . . . . .	37
Gyenge Zoltán: Tömeg versus kultúra – elmélkedés a művészet és a filozófia kapcsolatáról . . . . .	61
Kulcsár Szabó Zoltán: Szórakozott tömegek. Közelítések a tömegkultúra fogalmához . . . . .	75
Weiss János: Kísérlet Adorno <i>Fétiskarakter</i> -tanulmányának újraolvasására . .	97
2. <i>Alkalmazások és aspektusok</i>	
Gács Anna: A példaszerű élet és az önéletrajz mint tömegtermék . . . . .	113
Gángó Gábor: A mese mint felvilágosodás, kultúra és erőszak . . . . .	127
Horváth Györgyi: A passzív olvasó toposza a 18–19. század fordulóján . . . .	135
Carlos Eduardo Jordão Machado: A hajléktalanok menedéke és a „hamis tudat” – Siegfried Kracauer és a tömegkultúra . . . . .	147
Olay Csaba: A tömegtársadalom kultúrája a Frankfurti Iskola és Arendt gondolkodásában . . . . .	163
Szécsényi Endre: Társadalom, anarchia, kultúra – viktoriánus közelítések . . . . .	179
Teller Katalin: „Az exorbitáns bizonyuljon orbitánsnak”. Az 1920-as évek cirkuszelméletei és -gyakorlatai . . . . .	205



## Előszó

Alábbi kötet a Művészettől a tömegkultúráig címmel 2012. február 16–17-én az ELTE Bölcsészettudományi Karán rendezett konferencia előadásainak anyagát tartalmazza. Mindazonáltal nem egyszerű konferenciakötetről van szó, mivel az előadók és témaválasztásaik szerencsés elegyben képviselik a rendkívül összetett téma különböző lehetséges megközelítéseit és kérdésfeltevéseit. Az előadók közül egyesek a tömegkultúra pozitív fogalmát képviselték, mások kritikus képet rajzoltak a populáris kultúráról, megint mások a békés egymás mellett létezés álláspontját fogalmazták meg. Egységesen intenzívnek bizonyult azonban a közönség érdeklődése a téma iránt, és a szenvedélyes és hosszas diszkussziók is jelezték, hogy az előadott gondolatmenetek szélesebb érdeklődésre is számot tarthatnak. Jelen kötet a tömegkultúra magyar nyelven nem túl bőséges irodalmát kívánja gyarapítani, bízván abban, hogy a különböző területeken kutató szerzők tartalmaz, interdiszciplinárisan komplex képet nyújtanak magas kultúra és populáris kultúra összefüggéseiről. A kötet megjelenését az OTKA K 100922 kutatási projektje támogatta.

*Weiss János és Olay Csaba*





## A konferencia köszöntője

A tömegkultúráról konferenciát rendezni paradox vállalkozás, hiszen fölmerülhet bennünk, hogy a konferencia már maga is tömegkulturális esemény. Ezért *e* konferencia megnyitásaként egy kicsit *a* konferenciáról szeretnénk meditálni. Hatnyolc évvel a rendszerváltás után Magyarországon is elindult a „konferenciaüzem”. Pedig nem volt könnyű: a magyarországi *szellemtudományos* élet ugyanis erősen túlspecializált volt. A konferencia-előadások címében így gyakran megjelent az „és” kötőszó: a megadott témához ki-ki a kedves szerzőjén vagy szakterületén keresztül kapcsolódott. Ebből következően gyakori volt az egymás mellett való elbeszélés és az üres vita. A konferenciaüzem, és különösen annak a rendszerváltás utáni Magyarországon létrejött formája az *ismétlést* állította a középpontba: számos előadó önmagát ismételte, és a konferenciaüzem mint szervezeti forma is állandóságot sugallt. Most következzen egy kis filozófiatörténeti visszatekintés. Nietzsche az *ismétlést* még elsődlegesen a nevelési rendszerre vonatkoztatta: „Az individuumot a nevelője úgy kezeli, mintha ugyan valami új lenne, de mégis egy *ismétléssé* kellene válnia. Az ember először ugyan valami ismeretlenként, valami sohasem jelenlévőként jelenik meg, de mégis ismerőssé és jelenlévővé kell tenni.”<sup>1</sup> Az ismétlés így az újdonság általános tagadása lesz, miközben mindenki tudja, hogy alapvetően az újdonságról lenne szó. Adorno ezeket a fogalmakat már nem a nevelésre, hanem a kultúrára vonatkoztatja; a kultúraipar sajátossága abban áll, hogy az ismétléssel elrejtje az újdonságra való törekvést: „Az új [...] abban áll, hogy a kultúra kibékíthetetlen elemeit, a művészetet és szórakoztatást a célnak alárendelve egyetlen hazug képletbe foglalják: a kultúraipar totalításába. Ennek lényege az *ismétlés*.”<sup>2</sup>

Roland Barthes szerint viszont nem igaz, hogy a tömegkultúra az újdonság elfojtására törekedne, és ezt csak a látszat szférájában engedné érvényesülni. „A tömegkultúra elkorcsosult formája a szégyenlős ismétlés: a tartalmat ismétlik, az ideológiai sémákat, az ellentmondások elkendőzését, viszont variálják a felszínes formákat: mindig új könyvek, műsorok, filmek, rövidhírek, de mindig ugyanaz a jelentés.”<sup>3</sup> A „szégyenlős” ismétlés azt jelenti, hogy a tartalmak mindig ugyanazok, amit a formák mániákus újdonságtörekvése van hivatva elfedni. A kérdés tehát az, hogy tömegkulturális eseményeknek tekinthetők-e a konferenciák, és

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, in: uő: *Werke*, 1. kötet, Carl Hanser Verlag 587.o.

<sup>2</sup> Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája*, Gondolat – Atlantisz – Medvetánc 1990. 165.o. Kiemelés tőlem: W. J.

<sup>3</sup> Roland Barthes: *A szöveg öröme*, Osiris Kiadó 1996. 100.o.

különösen a fentiekben leírt konferenciátípusok? Ha Barthes meghatározásából indulunk ki, a kérdésre nem adhatunk egyértelműen igenlő választ. Barthes – mint láttuk – bevezette a tartalom és a forma megkülönböztetését: a tartalmi ismételtes a forma mániákus megújításával fonódik össze. A konferenciák esetében viszont a formai szempontok az állandóak (a konferenciaüzem egy sematizmus szerint működik), de a tartalmi újítás minden konferencia előtt lehetőségként jelen van. Vagy talán ígéretként. (Számos olyan kísérletet láttam, amelyek megpróbálták a konferenciaüzem jelleget elrejtteni. A konferenciák szervezésében is megjelentek az alternatívák, de az általam látott kísérletek közül – habár sokszor érdekesek és érdekesfeszítőek voltak – egyik sem volt igazán sikeres. Mindenekelőtt azért, mert nem tudták biztosítani a különböző megszólalások egyenlő súlyát és méltóságát. Így be kellett látnom, hogy szeretjük, vagy nem, a klasszikus konferenciaformának nincs jól működő alternatívája.) Ezzel természetesen már annak a gondolatnak a közelébe érkeztem, hogy a konferenciák egésze szempontjából a *legérdekesebb* pillanat a *kezdet*. (Nem a „legtartalmasabb” és „legtanulságosabb”, de talán a „legérdekesebb”).

Hogyan is kezdődik egy konferencia? Gondolhatunk az ötlet megszületésére (a szervezők találkoznak valahol, mondjuk egy könyvtárban, és arról beszélgetnek, hogy ki mivel foglalkozik). Gondolhatunk a szervező munkára (mi mindent kell elintézni: meghívások, teremfoglalás, program-összeállítás stb. stb.). És gondolhatunk arra a pillanatra, amikor ki-ki elkezd írni a maga előadását. De most nem erre gondolok, hanem arra, hogy hogyan *kezdődik* a konferencia mint *esemény*. Az érdeklődők összejönnek egy városban, általában egy egyetemen vagy egy kutatóintézetben, egy teremben helyet foglalnak, valakik kiülnek egy asztalhoz. ... De ezek csak külsődleges mozzanatok. A konferenciának kell hogy legyen valamilyen előzetesen létező szelleme. Azt hiszem, végre be kell vallanom: elrontottam a kezdet pillanatát. Csak egyetlen mentségem van rá: úgy gondolom, hogy el is kellett rontanom. Biztosan mások is észrevették: az utóbbi két évben viharos eseményeket éltünk át, megritkultak a konferenciáink, kevesebb könyv jelent meg, a szellemtudományi értelmiség egy jó része visszavonult a maga fellegvárába. Ezen a konferencián minden konferencia előfeltevéssel foglalkozunk: a *kultúrával*. És a konferenciáknak is *van* kultúrájuk. Sőt, egy alapvetően fenyegetett helyzetben ildomos lett volna a „konferenciaüzem” helyett a konferenciák kultúrájáról beszélnem. Most végre meg kellene próbálnom helyrebillenteni az elrontott kezdetet. Ehhez ugyan már csak kevés az időm, de mégiscsak bele kellene fognom a rendszerváltás utáni konferenciák „alapötletének” újraelmesélésébe. Ez a történet talán így kezdődhetne: a hetvenes és a nyolcvanas években – a túlzott szakosodás, a hiányzó párbeszéd és az erős konkurencia hatására – ki-ki gondosan őrizte a maga szakterületének határait. Ha valaki (egy idegen) oda belépett, hamarosan éles hangú kritikába ütközött. És ezt aztán a táborok kialakítása és az éles választóvonalak meghúzása követte. Mintha a *kollektív* (állami) tulajdonra épülő társadalomban túlzottan erős lett volna a tudományos

magántulajdon tisztelete. (A tézist ajánlom a Kádár-korszak kutatóinak is a figyelmébe.)

A megélénkülő konferenciaélet viszont létrehozta és gyarapította a *szakmai vendégszeretet*. A kutatási terület határainak gondos védelme helyett megjelent egy új beállítottság: „gyere, lépjél be, hogy beszélgetni tudjunk”. A konferenciáknak így óriási szerepük volt a szellemtudományos közélet humanizálásában, egy „gondolkodó mi” kialakításában.<sup>4</sup> E tradíció folytatásában én továbbra is bizakodom; és ebben az értelemben szeretnék magunknak, és mindenkinek külön-külön is, sikeres konferenciát kívánni. *Mondjuk, kezdjük így.*

Budapest, 2012. február 16.

Weiss János

<sup>4</sup> Jacques Derrida: *Lyotard und wir*. Merve Verlag, 2002. 35. o.



HELLER ÁGNES

## A művészettől a tömegkultúráig.

### Bevezető megfontolások

(Nyitó előadás)

Mikor elkezdtem azon gondolkodni, hogyan közelítsem meg a konferencia tárgyát, először arra gondoltam, hogy a művészetről írott esszéimből fogok egy előadást összeállítani. De minél tovább gondolkoztam a címen, annál inkább kedvet kaptam a provokáláshoz. Kérem elnézéseket, ha most provokálni fogok, elsőként ezzel a kérdéssel: Művészetről vagy kultúráról beszélgetünk?

Ha a „művészet” fogalmát a „kultúra” fogalmával állítom szembe, akár történetileg-horizontálisan teszem ezt – valamitől valamiig –, akár vertikálisan – fent és lent –, menthetetlenül egy sánta ember képe rémlik fel előttem. Ezen a két lábon történetesen sem állni, sem járni nem lehet rendesen. A kultúra nevű láb ugyanis sokkal hosszabb, mint a művészet nevű láb. Mondhatnánk, hogy a művészet a kultúra egy aspektusa, oda számítjuk, de nem meríti ki a kultúra fogalmát. Akárhogyan is értelmezzük a kultúrát és a művészetet, ez minden értelmezés szempontjából igaz. Márkus György például megkülönböztet a modern gondolkodók által javasolt két kultúrafogalmat, melyek közül az egyik a kultúra antropológiai fogalma.<sup>1</sup> E szerint egy törzs, csoport, osztály, vidék kultúrája az ott lakók által elfogadott és gyakorolt normák, hitek, meggyőződések, viselkedési módok összessége, s ezekbe beletartoznak a mondák, dalok, szobrok stb., tehát mindaz, amit művészetnek is lehet nevezni. A másik, szintén a modern világban kialakult kultúrafogalom a „kultúrát” az úgynevezett „magas” kultúrához számító alkotásmódok és alkotások összességéként érti. Ebben az esetben vertikális dimenzióban gondolkozunk. Van magas kultúra, ugyanakkor nincs is alacsony, mert a kultúra fogalma szerint magas. Márkus rekonstrukciója szerint ebben a magasságban lakozik a művészet, tudomány és filozófia, tehát körülbelül mindaz, a vallás kivételével, amit Hegel az abszolút szellem névvel illetett. Márkus szerint a kultúrára ebben az értelemben egyfajta hármasság jellemző: alkotó, alkotás, befogadás. Mindkét kultúrafogalom modern, amennyiben a 18. század vége óta létezik. Ha egy percre feltételeznénk, hogy egy dolog fogalmának létezése magának a dolognak a létezése, azt is mondhatnánk, hogy a modernség előtt nem volt kultúra. Bizonyos határok között ezt mondja Hannah Arendt is. Ő a befogadó szempontjából válaszol a „mi a kultúra?” kérdésre. Akkor beszélhetünk kultúráról, amikor az úgynevezett kulturált embert vagy társadalmi réteget megkülönböztetjük a kul-

<sup>1</sup> Ld. Márkus György, A kultúra: egy fogalom keletkezése és tartalma (Esszé a történeti szemantika tárgykörében), in: uő., *Kultúra és modernitás*. Budapest, 1992. 9–41. o.

turálatlantól. Attól, hogy valahol nagy művek születnek, még nem beszélhetünk kultúráról. A régi Athénban, Arendt szerint, nem volt kultúra, de a Cicero korabeli Rómában igen. Azok voltak kulturáltak, akik görögül tudtak beszélni, ismerték a görög filozófusokat és drámaírókat. Tehát a kultúra, azaz a műveltség fogalmába beletartozik a Másikhoz való viszony, a saját világom életfelfogásának, alkotómódjának egy másikhoz való viszonyítása, többnyire relativizálása. Arendt elméletét az is alátámasztja, mint erre Márkus is utal, hogy a 18. századig Cicero volt az egyetlen, aki a kultúra fogalmát megközelítőleg úgy értelmezte, mint ahogy azt egyesek a 18 század óta teszik. Jogunk van persze arra is, hogy visszaható hatállyal is értelmezzük, hiszen amit Arendt Cicero koráról mondott, tökéletesen érvényes a reneszánsz idejére. Hogy a művészet univerzális fogalma éppen úgy modern, mint a kultúra fogalma, arra nem is kell szót vesztegetni.

De talán nem árt egyet s mászt mondani a „tömeg” fogalmáról, hiszen ez az előadás többek között a tömegkultúráról is szólna. Ez a fogalom (körülbelül a ma használatos értelemben) hamar követi a kultúra és művészet fogalmainak általánosabb elfogadását. Ugyanis a Francia Forradalom óta kezdünk „tömegről” beszélni, bár a fogalom tudományos és filozófiai értelmezése a 19. század végére esik az akkor kialakuló szociológiában és társadalompszichológiában. Különösen fontos volt akkoriban a tömegnek a néptől és osztálytól való megkülönböztetése mind politikai, mind pedig társadalomelméleti szempontból. Le Bon könyve, *A tömegek lélektana* vezette be a fogalmat a köztudatba. Bizonytal hozzájárult ehhez a felfedezéshez, hogy a 19. század végén került sor először szervezett, többnyire pártok által szervezett tömegtüntetésekre, tömegfelvonulásokra. Ezek után hatalmasra dagadt a tömegek pszichológiáját elemző irodalom. Mindenki ismeri Ortega y Gasset könyvét a tömegek lázadásáról, vagy akár Karinythy „Krisztus vagy Barabbás” című karcolatát. Tömegek politikai céllal történő felhasználása, mozgatása, manipulálása a huszadik században kezdődött és a totális társadalmakban kulminált. A tömegek mozgatásáról mint művészetről is kellene itt néhány szót ejteni, hiszen koreográfiája van, ahogy minden balettnek, saját képzőművészete, zenei kompozíciói és a többi. Ha ennek az elemzésébe fognánk, máris csúszós talajra lépnénk. Hiszen az, hogy egy plakát tömeg megmozgatására szolgál, hogy egy dalt erre komponáltak, vagy hogy a felvonulásnak magának is van esztétikája, problematikussá teszi a tömegkultúra művészettel való szembeállítását. Igaz, csak a vertikális (magas versus alacsony), de nem a horizontális-történelmi dimenzióban.

Nem egészen véletlenül csempészttem be mondandómba az előbbi bekezdés vége felé az „esztétikai” kifejezést. Mind Lukácsnak, mind Heideggernek igen rossz véleménye volt arról, amit „esztétikainak”, „esztétikai kultúrának” neveztek. Az „esztétikai érzékenység” akkor alakul ki, mikor már nem születnek nagy műalkotások, mikor az ízlés átveszi az alkotás és az alkotó befogadás szerepét. Az esztétikai itt a dekadencia szinonimájaként szerepel, amihez Nietzsche is nyugodtan hozzávehetjük. De Lukács vagy Heidegger nem mondták volna, hogy „a művé-

szettől az esztétikáig”, mert ők még fenntartották a tömegízlésnek kijáró megvetés mellett a „nép” szakrális fogalmát. Megint csak egy modern fogalmat, mely hely-lyel-közzel párhuzamosan haladt a „tömeggel”, időnként azzal szemben fogalmazódott meg. De ha David Roberts kitűnő, *The Total Work of Art in European Modernism* című könyvét<sup>2</sup> olvasom, inkább az összefonódásokat látom a nép szakrális eszméje és a tömegkoreográfia között, mondjuk a Wagner-kultusz, vagy akár a *Tavaszi áldozat* esetében. Tehát a művészet, a tömeg, a kultúra és az esztétika fogalmai körülbelül egy időben születnek. A „művészet” fogalma, azaz a művészet egy bizonyos kultúrához tartozik. A modernhez – mondhatnánk –, de melyik modernhez?

Nos, nem akarok egy esztétikai konferencián szociológiai kérdéseket firtatni, de ha mégis ezt teszem, nem az én hibám, hiszen a „tömegkultúra” nem esztétikai, hanem szociológiai kategória. Némi leegyszerűsítéssel úgy fogalmazhatunk, hogy a modern társadalom osztálytársadalomként alakult ki, de később tömegtársadalommá alakult – ha nem is egy időben, mivel Amerikában korábban, Európában a 20. század során. A történelmi sorrend tekintetében valóban elmondhatjuk, hogy a modern európai zene, képzőművészet és irodalom nagy alkotóperiódusai, bár egymással korántsem párhuzamosan, a reneszánsztól a „tömegtársadalom” koráig terjedtek. Nem azt értem ezen, hogy most ne jönnének létre remek műalkotások, hanem azt a közhelyé vált megfigyelést, hogy manapság az alkotónak nem kell mindig stílusban és világlátásban újat és újat létrehoznia. Megint csak közhelyet ismételtek: mind az alkotó, mind az alkotás, mind a befogadó része volt egyazon kultúrának, s ebből a szempontból azután mindegy, hogy az alkotó vagy a befogadó szeretette vagy gyűlölte a világot, melyben alkotott, a világot, melyet egy mű megtestesített vagy azt a világot, melyben befogadott. Ez körülbelül annyit jelent, hogy nem vagyok képes mondandómat a „művészettől a tömegkultúráig” megfogalmazni.

Fogalmazhatok úgy, s ezzel már túlságosan is szociológiai vizekre evezek, hogy a művész, a műalkotás és befogadó hármassága ugyanúgy érvényes a modern világ kialakulásakor, mint az osztálytársadalomban és a tömegtársadalomban. A legjobb azonban az lesz, ha külön-külön beszélek a művész, a mű és a befogadó szerepéről egyik vagy másik kultúrában. Legkevesbé érdekesnek a művész kulturális beágyazódását tartom. Egy művész lehet igen művelt és igen műveletlen is egy adott kor műveltségi normájának értelmében, lehet kifinomult vagy barbár. Ha egyik modern, igen kedvelt festőm, Francis Bacon festményeit nézem, nem jut eszembe az a részeges disznó, akit csak a fiúk meg a sport érdekelt. Hogy ez leírható-e a festőnek a „tömegkultúrához” való hozzárendelésével, bonyolult kérdés, aminek megválaszolását a közönségre hagyom.

A legegyszerűbb a befogadással kezdeni. Az európai osztálytársadalmakban alakul ki egy művészetet befogadó réteg. Ennek a rétegnek kultúrájához tartozik,

<sup>2</sup> David Roberts, *The Total Work of Art in European Modernism*. New York 2011.

hogy kiismeri magát a művészetekben, múzeumokba és hangversenyekre jár, s figyelemmel kíséri az irodalom alakulását. Többnyire nemcsak passzív, de aktív művészetkedvelő is. Dilettáns zongorista, festő, verselő. Ráadásul beszélget is arról, amit látott, hallott, olvasott a hasonlóképpen művelt réteghez tartozókkal. Ebben persze nem merül ki kultúrája. Ahhoz az is hozzátartozik, ahogy öltözködik, amit eszik, iszik, milyen vendéglőt vagy klubot látogat, ahogy lakását berendezzi, s ha pénze van, képzőművészeti gyűjteményének kvalitása is – mint Swann esetében. E réteg életében a műalkotások befogadása, gyűjtése hármass szerepet játszott. A befektetés szerepét, a művelt társalgás tárgyának szerepét és a valláspótlék szerepét. E három szerep csak ennek a rétegnek az életében játszott szerepet, így ekkor hiányzott a vertikális dimenzió. Valaki vagy művelt volt, vagy műveletlen, vagy értette, mi egy műalkotás, vagy beírta a gicccsel és a ponyvával. Ebben az időben halt meg Isten, hogy Nietzschevel szóljak. A művelt réteg számára a művészet vallássá változott. Nemcsak annyiban, hogy szentként tisztelte a művet és a mű alkotóját, hanem annyiban is, hogy a transzcendenciával való kapcsolatot a művészet befogadásában kereste és találta meg, beleértve a transz élményét. Már a 9. szimfónia utolsó tételéhez is fűződött transzélmény, de csak a Wagner-rajongásban vált általánossá. A ponyvairodalmat vagy giccsel élvező olvasótábora a transzcendencia élményét egy ideig még mindig a templomban kereste.

A tömegtársadalom Európában az osztálytársadalom lassú, helyenként gyorsított felbomlásával jött létre. Amerikában az utóbbi sosem létezett, ott nem alakult ki kultúrburzsoázia, s a transzcendencia élményét az emberek, már akiknek szükségük volt rá, különböző templomokban keresték. A transzba esés élményét manapság azonban egyre kevésbé csak ott keresik, hanem a celebek koncertjein is.

Hadd térjek tehát végre rá a konferencia tárgyára, a vertikális tengely elemzésére. A tömegtársadalomban csak tömegkultúra létezik. A művészet is a tömegkultúra részese. De ebből egyáltalán nem következik, hogy ma ne lenne művészet, vagy hogy a művészetet ne lehessen a nem-művészetektől megkülönböztetni. Igaz, egyazon kontinuum két végpontjáról van szó (a hasonlat nem jogerős!), de hát ez nem újdonság. Hiszen voltak régen is nagy esztéták, akik például a regényt félművészetnek titulálták. Mindenesetre gyanús volt, hogy sokan olvastak, s különösen, hogy nők olvastak regényeket.

De ha már megkülönböztetésről van szó, és az úgynevezett átmeneteket figyelmen kívül hagyjuk, akkor abból indulnék ki, hogy a tömegtársadalom funkcionális és nem rétegződésre alapozott társadalom, ahol a betöltött funkció dönti el az ember társadalmi hierarchiában elfoglalt helyét. A konferencia tárgyhöz kapcsolódva kétféle funkcióról beszélnék. Hipotetikusán a művészetet és a szórakoztatóipart állítanám nem annyira egymással szembe, mint egymás mellé, mivel különböző funkciókat töltenek be. Ami a befogadást illeti, egyik sem rétegspecifikus, hanem egyéni választás, döntés, keresés, ízlés dolga. Nem volt olyan, a kultúrburzsoáziához tartozó műértő, akinek ne éremlygett volna a gyomra egy giccs lát-



tán, vagy kezébe vett volna egy ponyvaregényt. Ma azonban a legfinomabb művészi ízléssel megáldottak maguk keresik azt a művet, kiállítást, ami ízlésüknek megfelel, nekik semmiféle rétegnek nem kell ízlésükről számot adniuk, s cseppet sem fogják szégyenükként titokban tartani, ha detektívregényeket olvasnak, vagy megnéznék egy giccskiállítást, éppoly kevéssé, mint amikor tréningruhában mennek az operába, vagy kezükbe veszik a vendéglőben a kacsacombot. A tömegtársadalomban a Norbert Elias által civilizációs folyamatnak leírt áramlás egyre inkább visszafelé kezd áramlani, különösen 1968 óta.

Megpróbálom előbbi hipotézisemet kissé részletezni. A művészetet a tömegtársadalomban a szórakoztatóiparral állítottam szembe. Ezzel nem azt akartam mondani, hogy az egyikük jó, remek, míg a másik rossz, silány. Van rossz művészet is, és a szórakoztatóiparnak is vannak ragyogó teljesítményei. Más a funkciójuk, azaz másért fordulnak hozzájuk azok, akik feléjük fordulnak. Kissé leegyszerűsítve a dolgot, a művészettől értelemadást várunk, ezért fordulunk hozzá, a szórakoztatóipartól szórakoztatást. Művésznek azt tekintjük, aki festményeivel, zeneműveivel, videóival, installációival, verseivel, regényeivel értelmet akar adni világának, saját magának, befogadóinak. Aki, hogy egy elkopott szót felelevenítsek, az igazságot keresi, akármi legyen is az. A szórakoztatóipar legjobbjaitól azt várjuk el, hogy tetsszenek a közönségnek, mely azzal is kifejezi tetszését, hogy milliós számban veszi regényeiket vagy lemezeiket. A művész is vágyik a sikerre, ahogy a szórakoztatóipar celebjé is. Csak mást ért a sikeren. A szórakoztatóipar celebjének nem az az ambíciójuk, hogy Levine vezényelje dalaik előadását, vagy Nobel-díjat nyerjenek, ahogy Ligetinek sem az az ambíciója, hogy stadionokban, százezer rajongó előtt játsszák műveit. Művészet és szórakoztatóipar jól megfér egymással a tömegtársadalomban.

Van valami, ami össze is köti őket. Az emberek élete, életszemlélete, szokásrendszere, hitvilága, tehát széles értelmében vett kultúrája abban a világban, amelyben mindnyájan, így vagy úgy, de osztoznak. Szeretném ezt egy példával illusztrálni. Ugye emlékszünk még arra, mikor először olvastuk a *Varázshegyet*, s odáig jutottunk, hogy Madame Chauchat visszakéri Hans Castorptól a ceruzáját. Fantáziáltunk arról, hogy mi történt azon az éjszakán, mikor a ceruza gazdát cserélt. Szerelem minden regényben volt bőven, de amit manapság szexnek neveznek, alig-alig jelent meg közvetlen formában a regényben, az operában, a festészetben. A művészet műve más nyelven is beszélt, mint a sláger egyrészt, a vicc másrészt. Az amour passion volt az adu ász, ami mindent vitt, a művészetben is, a giccsben is. Minden a romantikus szerelemről szólt, akár viszonozták, akár „halálos” volt. Csak úgy törték össze a szíveket. Manapság alig van szexuális aktus nélküli regény. Az író oda is beszövi, ahová nem való. Az amerikai köznyelvben a „romantikus viszony” jelentése szexuális viszony. A „fuck you”, „fuck it” nyelv teljes jogú szereplőként jelenik meg a szépirodalomban, ahogy nyugodtan kiállítják a múzeumokban a maszturbáló nőről készült rajzokat is. Cormic MacCarthyról tudjuk, hogy minden regénye rövid párbeszédre épül. Nos, van egy regénye, melyben

majdnem minden második mondat „fuck it”-tel kezdődik vagy végződik. De, mondhatják, ez nem igazi művészet. Hadd utaljak akkor talán korunk legnagyobb magyar regényére, a *Párhuzamos történetekre*, ahol több mint száz oldalt vesz igénybe egy szeretkezés pontos leírása. (Mikor leírtam a szeretkezés szót, rájöttem, hogy mégiscsak egy korábbi generációhoz tartozom). A szerelem persze marad örök téma, ha maga a megénekelt szerelem korántsem örök. De ha a szerelem örök is, mi történt a transzcendenciához való viszonytal, mi történt a transszal?

Ha a művészetnek nincs is vége, a művészetvallásnak vége van. Vallásos művészet létezik ma is, de a nézőt nem fogja el áhítat, mikor rátekin. Pontosabban szólva nem elvárás, hogy elfogja az áhítat, holott esetenként megtörténhet. Minden rá van hagyva ugyanis a befogadóra. A vicc, a komikum, az irónia ezzel szemben reprezentatívabb szerepet játszik a mai művészetekben, mint valaha. Vajon mit mond mindez rólunk, világunkról, mi ebben az „alétheia”?

Ami azonban a transzt illeti, az ma már csak a szórakoztatóiparban van jelen, de ez a transz nem a transzcendenciára vonatkozik. Hiszen a transzcendenciára való vonatkozás éppen olyan személyessé vált, mint a műalkotás kiválasztása és élvezete. A transz médiuma többnyire az énekes és zenekara (a rock, a pop és a rap esetében egyaránt), közege a közönség, pontosabban szólva a tömeg. Az a tömeg, melynek pszichológiáját még Le Bon írta le. Ennek a tömegnek legalábbis Európában és Amerikában ma nem totalitárius politikusok, hanem szelíd énekesek a szakrális tárgyai, bálványai, médiumai. A transz sem nem vallási, sem nem politikai jellegű. Hazamegyünk örömmel, ha jó volt a koncert, s ott folytatjuk az életet, ahol abbahagytuk. Ugyanúgy, mint egy hangversenyhallgatás vagy múzeumlátogatás után. A szerencsétlen énekesek és énekesnők belehalnak a kábítószerbe, de mi nem leszünk elkábítva. A csábító nem gyilkosságra, hanem néhány lemez megvásárlására buzdít. Egyelőre megtartjuk a második parancsolatot: „Ne legyenek neked más isteneid énelöttem!”

Kedves konferencia, tudtok ennél jobbat?

# 1. ELMÉLETEK



BACSÓ BÉLA

## A „Zerstreuung” esztétikájához

*Moderne Maler haben ihre Bilder aus photographischen Fragmenten zusammengesetzt, um das Nebeneinander verdinglichter Erscheinungen zu unterstreichen, die in den räumlichen Relationen aufgehen.*

Siegfried Kracauer: *Die Photographie*

Ebben a vázlatban arra teszek kísérletet, hogy a *Zerstreuung* fogalmát a művészet és mindennemű művészet tapasztalatának centrumába állítsam, miközben jól tudom, hogy számos, főként a frankfurti iskolához tartozó, elemző a fogalmat inkább úgy kezeli, mint a könnyű vagy tömegművészet észlelésének alapmódját. Ez az észlelési mód az ilyen művek formaalkotó elemévé válik. Ám éppen itt mérülhet fel bennünk a kétely, vajon leírható-e a modern művészet jelensége úgy, hogy a magas művészet az elmélyülés és *koncentráció* eredményeképp válhat tapasztalattá, míg az alacsony egy olyan *szórakozott recepció* igényére felel, ahol éppen a tárgynál maradás elé tornyosulnak akadályok.

Első állításom tehát úgy hangzik, hogy mind a magas, mind az alacsony művészet esetében az *esztétikai tapasztalat* kitérhet a tárgy elől, és végső soron éppannyira elvét(het)i a művészi tárgyban való elmélyülést, mint ahogy másfelől képtelennek mutatkozhat a szórakoztatásra, azaz arra, hogy az embert elvonja attól a gondtól, amit röviden az élet gondjának és kérdésségének nevezhetünk. Az eredmény a teljes integráció lenne, a személy bevonása azokba a mintákba, amit az alacsony művészet kínál, és végső soron minden kritikai beállítódást kioltana – a kultúripar szabadsága, mint Adorno és Horkheimer állítja, éppen a gondolkodást mint tagadást teszi ártalmatlanná.

Adorno és Horkheimer A felvilágosodás dialektikájában így fogalmazott: „A »könnyű« művészet mint olyan, a szórakozás, nem a hanyatlás formája.”<sup>1</sup> Első pillantásra állításuk ellentmondani látszik annak, amit a későbbiekben kifejtnek, nevezetesen, hogy a kultúripar totalitásának alávetett a szórakozás, sőt maga a kultúripar egyenlővé válik a szórakoztatóüzemmel. Igen figyelemreméltó, hogy az *Amusement*, a *Zerstreuung*, a *Vergnügen* gyakran felváltva, szinte elválaszthatatlanul egymásra íródik. Joggal merül fel a kérdés, hogy miért nem tesznek különbséget a szórakozásra előállított valami és a szétszórtságot akár formaelvű emelő művészet között, vagy inkább azt kell gondolnunk, hogy a művészet egészét már áthatja annak tapasztalata, hogy a mű csak a magától eltávolítás és a személy gondjától való megszabadítás perverziójára szolgál?

<sup>1</sup> „»Leichte« Kunst als solche, Zerstreuung, ist keine Verfallsform.” Theodor W. Adorno – Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. Fischer Verlag, 1969. 143. o., magyarul: *A felvilágosodás dialektikája*. Ford.: Mesterházi Miklós. 2011. 170. o.

Második állításom: az a „művészet”, ami a szórákozást szolgálja, nem azonos azzal, ami művészetként előidézi a *Zerstreuung*-ot, vagyis a tapasztalatnak azt a szétszórt és olykor tárgyvesztő jellegét, amiből újra fel kell épülnie, éppen a műtárgy tapasztalása során. Azt is ki kell emelnünk Adorno és Horkheimer megállapításából, hogy itt nem hanyatlásformáról, tehát nem egy egykor magasabban jegyzett művészetnek a lesüllyedéséről – ahogy ők mondják –, a depravációjáról van szó, hanem egy olyan jelenségről, amit a kultúripar maga teremt meg, és teremti meg hozzá az ekként észlelő embert. Másfelől ki kell emelni azt is, hogy a (bárminemű célra) előállított és irányított percepció éppen annak mond ellent, hogy itt valaki szétszórtságban legyen, hiszen figyelmét éppen hogy ráirányítják valamire, vagy inkább a figyelmét arra szorítják rá, hogy önmagán túllépjen. Az üzemszerű szórákoztatás annak lehetőségétől foszt meg, hogy valaki esztétikai tapasztalathoz jusson. Ugyanakkor nem lehetünk annyira naivak, hogy ne látnánk az üzemszerű művészeti életnek az erős jelenlétét, sőt azt, hogy ez sok szempontból éppen a műtárgyhoz való visszatérést és annak érzéki/értelmi felfogását gátolja meg. A korszak egészére kiterjesztett, a modernítésra egészében jellemző leírás éppen azt véti el, amittől a művészet az, ami, nevezetesen, hogy jóllehet számol az észlelet, a látásmód (el)változásával, de azt – amennyiben valóban művészet – képes formaelvvé emelni. Példaként hozhatjuk Manet festésétét, vagy Flaubert befejezetlen regényét, a *Bouvard és Pécuchet*-t. Ahogy Manet magát festette ismert portréi idegenségében és magától távollétében, úgy írta – mint levelében említi<sup>2</sup> – Flaubert a *Bouvard*-t, teljesen átadva magát hőseinek, az ő ostobaságuk a saját ostobaságaként jelent meg. Ez az ostobaság annak mérhetetlen burjánzásaként jelenik meg a regényben, hogy nem képesek nem elveszni abban, ami hol szórákoztató, hol pedig felszíni és felszínes, de mindenképpen ellentéte annak, amit értelmes életnek nevezhetünk: „Nem is sejtették eddig, hogy a modern életnek ilyen mélységei lehetnek.”<sup>3</sup> A regény formája éppen a *Zerstreuung* felől érthető meg, abból, hogy a szereplők képtelenek valami mellett hosszabb ideig kitartani, s képtelenek felmérni ennek az állandóan változó viszonynak a pusztító és tragikus következményeit. Nem pusztán a szétesettség és üresség regénye ez, hanem az író az ennek felismerésére képtelen embert állítja elénk. Az élet mint a már meglevő *másolata*, és a *másolás* mint életcél. Miként Pascal írta oly pontosan: „Akadályokkal küzdve keressük a nyugalmat; s amikor végre legyőztük őket, elviselhetetlenné válik a nyugalom, mert vagy meglevő bajainkra gondolunk, vagy azokra, amelyek ránk szakadhatnak.”<sup>4</sup>

<sup>2</sup> „Annyira tele vagyok a *Bouvard és Pécuchet*-vel, hogy magam is átváltoztam Bouvard-rá és Pécuchet-vé. Ostobaságuk az én ostobaságom, és bele kell döglennem. Talán itt rejlik a magyarázat.” Flaubert levele Madame Roger des Genettes-nek 1875 ápr. in: *Flaubert levelei*. Ford. Rónay György, Gondolat Kiadó, 1968. 257. o.

<sup>3</sup> Gustave Flaubert: *Bouvard és Pécuchet*. Ford. Tóth Árpád. Szépirodalmi Kiadó, é.n. 168. o.

<sup>4</sup> Blaise Pascal: *Gondolatok* 139. Ford. Pödör László, Gondolat Kiadó, 1978. 61–62. o. A szórákozás és szórákozottság (*divertissement*) mint a magunkhoz való viszony tisztázatlansága

Figyelemre méltó, hogy Adorno az 1958/59-es esztétika előadásokban<sup>5</sup> érinti Manet művét, kijelentve, hogy a festő művétől elválaszthatatlan az a sokértelműség, amit a világ dologi rögzítettségéből (*Verdinglichung*) kiinduló sokkhatás és iszonyú *döbbenet* vált ki, miközben ezt az idegenné vált világot egy érzéki-észleleti kontinuumba képes rendezni. Adorno felidézi Usenernek<sup>6</sup> azt a gondolatát, amelyet a frankfurti Intézetben nem sokkal korábban tartott előadásában fogalmazott meg, és amely szerint Manet művét az különbözteti meg a többi impreszionistától, hogy itt a *vie moderne ösképeiről* van szó, sőt szinte a *modern társadalmi létezés riportjaiként szemlélhetjük őket*. A képeken a tömegbe vetett, mások között levő, ám mégis magányos ember bemutatását láthatjuk, a személytelen jelenlét zártságát és szolgálatra kész ürességét, miközben az ábrázolt személy pillantása ránk esik, mi őt szemléljük éppen ebben a *távollétben*. Ezek a képek nem azt erősítik meg, amit a *Felvilágosodás*-könyv a maga extrém álláspontján úgy fogalmazott meg: „Vergnügtsein heißt Einverständnis.”<sup>7</sup> De mivel is értene egyet az, aki nem érti azt, amit lát? A *Zerstreuung*-ból fakadó teljes önfeladás, a szórakozás önfeledő-feledtető és mindent elnyomó működése lenne, ami éppen az esztétikai tapasztalaton fut zátonyra, hiszen nincs olyan nyílt vagy rejtett kultúraképzés, amely az esztétikai tapasztalat funkcióhiányán ne törne meg. Bubner rámutatott arra, hogy nem lehetetlen az, hogy a művészet átvessz olyan funkciókat, amelyek egyébként más módon is működtethetők – a plakatíván megfestett kép nem eredményez egy projiciált történeti tudatot. Az esztétikai tapasztalatban<sup>8</sup> megtapasztalt tartalmat azonban nem ezek a funkciómódok képezik. A funkciómód változásával nem szűnik meg a mű, csak éppen távol kerül attól a történeti/funkcionális jelenléttől és alkalmazástól, amit egy adott korszakban betöltött. Erre utalt Riegl is: „olyan jelenségekre bukkanunk a művészet történetében, amelyek felborítják az egész fejlődésszémét. Hogyan lelkesedhetett például ugyanaz a nép, amelyik a római császárkorban a megtévesztésig hűen tudta ábrázolni az emberi arcot, néhány évszázaddal később a merev bizánci bábukért?”<sup>9</sup> A művészet története a változó érzékelésmód története, aminek korszakok és művek olykor áldozatul esnek, hogy egy későbbi periódusban diadalmasan térjenek vissza – mint manapság a római portréábrázolás.

képezi Pascal felfogásának centrumát. Vö. még Eric Voegelin: Pascal und Nietzsche, in: uő: *Das Jüngste Gericht: Friedrich Nietzsche*, Matthes & Seitz Verlag, 2007.

<sup>5</sup> Vö. Theodor W. Adorno: *Ästhetik 1958/59*. Nachgelassene Schriften Abt. IV, Vorlesungen Bd. 3, szerk.: E. Ortland, Suhrkamp Verlag, 2009. 324. o.

<sup>6</sup> Vö. K. H. Usener: Edouard Manet und die Vie Moderne, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 9, 1974. 9–32. o. Előadás 1959 dec. 14-én az Institut für Sozialforschung keretében a frankfurti egyetemen.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno – Max Horkheimer: i. m. németül 153. o., magyarul 181. o.

<sup>8</sup> Vö. Rüdiger Bubner: *Ästhetisierung der Lebenswelt*, in: uő: *Ästhetische Erfahrung*, Suhrkamp Verlag, 1989. 151. o.

<sup>9</sup> Alois Riegl: *Művészettörténet és világtörténelem*, in: uő: *Művészettörténeti tanulmányok*. Ford. Adamik Lajos, Balassi Kiadó, 1998. 235. o.

A kultúrpar reduktív funkciómódja válhat meghatározóvá, s ezt el is fogadhatjuk, de nem hiszem, hogy bármi megoldást jelentene, ha egy *egészleges* magyarázattal egyfajta *visszafejlődés-eszmét* projiciálnánk. Azt sem kívánom sugallni, hogy az esztétikai tapasztalat tiszta *kontempláció* lenne, ahogy azt sem, hogy a mű tisztán magából érthető lenne, az esztétikai tapasztalatban a mű és annak megértése a *nem-transzparens* és *állandóan változó történeti vonatkozások közepette jön létre*. Erre utalt Burckhardt talált cetlijét idézve a *Grundbegriffe* revíziójában Wölfflin: „Egészében véve tehát a művészet és az egyetemes kultúra összefüggését csak lazán és kötetlenül szabad felfogni, a művészetnek megvan a maga külön élete és története.”<sup>10</sup>

Ha közelebb megyünk a *Zerstreuung* tapasztalatához, és az ennek folytán bekövetkező változásokhoz, akkor elfogadhatjuk Adornónak<sup>11</sup> azt a kijelentését, hogy maga az *ízlés fogalma* vált meghaladottá, amennyiben nincs egy olyan magától értetődő előzetes ítélet-regiszterünk, ami alapján mű és nem-mű között *közvetlenül különbséget* tehetnénk. Ezzel is magyarázható, hogy az előállított regrediált hallgatóság mint közönség Adorno elemzéseiben az ízlésközösség ellenpontja, vagy annak teljes visszájára fordulása. Simmel<sup>12</sup> már a korai *kiállításelemzésében* leírta, hogy a bemutatásnak ez a formája miként változtatja meg nem csak az érzékelésmódot (passzív-receptív), hanem a bemutatott tárgy *Schaufenster-Qualität*-jét is növeli. Az esztétikai szándékkal felfokozott megjelenítés – mint Simmel kiemelte – az egymásmellettség és egymás ellenében bemutatás folytán a tárgyakat olyan egységes érzékeléssel ruházza fel, aminek a néző nem tud ellenállni: ahogy a társadalomban a másik/mások rovására érvényesül valaki, úgy a tárgy egyéb, együtt kiállított dolgok ellenében jut érvényre, és teremti meg a bemutatás által a maga önértékét. A *Zerstreuung* egyik értelme tehát az, hogy a szemlélő nem képes az erős és olykor rejtett funkciómódnak ellenállni, és a kiállított teljességgel megteremti a saját érzékelésmódját, röviden egyszerre távolítja el magától, másfelől teszi egy előre kialakított „tárgy” fogyasztójává a nézőt.

Heidegger az *idő fogalmáról* tartott előadásában, ami nagyon is közel áll Simmel modernitáskritikájához, ezt az önátadó, kíváncsi és szétszórt/szórakozott beállítódást a következőképpen írta le: „A kíváncsiság feloldódása a világ kinézetében (*eidosz*) az attól való elragadtatottságként lepleződik le. [...] A kíváncsiság meghatározta benne-lét a *mindenütt és sehol sem* módján engedi magát a világtól elragadtatni. Ez a támpont nélküli időzés a világban jellemzi a szétszórtságot (*Zerstreuung*) mint a jelenvaló lét létmódját.”<sup>13</sup> A *Zerstreuung*, miként a frankfurtiaknál, itt is

<sup>10</sup> Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Ford. Zádor Anna, Corvina Kiadó, 1969. 248. o.

<sup>11</sup> Vö. Theodor W. Adorno: Fétis-karakter a zenében és a zenehallgatás regresszója, in: uő: *Zene, filozófia, társadalom*. Ford. Horváth Henrik, Gondolat Kiadó, 1970. 227. o.

<sup>12</sup> Vö. Georg Simmel: Berliner Gewerbe-Ausstellung (1896), in: uő: *Vom Wesen der Moderne*, szerk. W. Jung, Junius Verlag, 1990. 172–173. o.

<sup>13</sup> Martin Heidegger: *Der Begriff der Zeit* (1924), szerk. F.-W. von Herrmann, in: uő: *Gesamtausgabe*, Bd. 64, 2004. 38. o.



úgy jelenik meg, mint az ember menekvése önmaga elől – ám mint tudjuk, éppen ez a magamtól megfosztó tapasztalat ébreszti fel annak hiányát, ami mi magunk vagyunk, vagy amivé lehetünk. Ennyiben a *Lét és idő* gondolatánál<sup>14</sup> kötünk ki: az ember a *szórakozottságból és összefüggéstelenségből* állítja helyre a viszonyt azzal, hogy nem tér ki a *kérdés* elől, amit egyedül ő maga tud megválaszolni, legyen az akár egy mű által nekiszegezett kérdés.

A *Zerstreuung* talán legátfogóbb leírását Kracauernél találjuk meg, aki hasonlóan Benjaminhoz és Adornóhoz ezt mint a tömeg *szórakozását* írta le, mégsem ítél róla – jóllehet 1927-ben vagyunk – oly szélsőségesen, mint pl. Adorno. Kracauer az ornamentális tömegmozgásban egy esztétikai tetszésre okot adó jelenséget ismert fel, és ezt írja: „ha a nagy valóságtartalmak világunk láthatóságából visszavonódtak, úgy a művészet azzal kell gazdálkodjon, ami visszamaradt, mert az esztétikai ábrázolás annál valósabb, minél kevésbé nélkülözi az esztétikai szférán kívüli valóságot”.<sup>15</sup> Vagyis mit sem ér egy olyan esztétikailag felépített világ, aminek semmiféle kapcsolata sincs azzal, ahogy egy korszak érzékelése önmagát és a maga valóságát tapasztalja. Ebben az értelemben ismerte fel Offenbach művében azt a zenei világot és formát, ami a korszak érzékelésének megfelelt, s amitől bármikor eltávolodhatott a közönség, amikor érzékelését hirtelen a valóság közelsége megrendítette, amikor a *passzázsok épített világából* nem maradt más, csak az ornamentum. Aki megteremtette a franciák mesterkélt, bármely hagyományból kölcsönző világát, a konvenciót díszletként használva, vagy akár paródiát űzve az antikvitással, idegen maradt, de mégis betölthetett egy olyan funkciót, ami lehetővé tette, hogy a polgár túltekintsen azon, ami van: „A szórakozás iránti általános szükséglet nem merült ki egyedül a flaneur-létezésben, hanem más vadhajtasokat is termelt.”<sup>16</sup> Kracauer a szociális biográfia műfaját választotta (tudjuk, hogy Adorno és Benjamin súlyosan elmarasztalták), és ennek keretében írta meg azt, amit Benjamin az elháríthatatlan fragmentáltságban érzékelt, és amit az azonos korszak egyetlen bemutatási lehetőségének tartott. Kracauer nem észleli másként a *Zerstreuung* modern érzékelésmódját, leírásában közelebb megy a meglevőhöz, és azt is észleli, hogy a mindinkább kiszoruló *Bildungsbürger* ellenében már megéri azoknak az igényeit kielégíteni, akikben életre hívták a szórakozás iránti igényt. Ez lesz a *Kult der Zerstreuung* című írás<sup>17</sup> nagy felismerése, a másik pedig az, hogy ennek folytán mindazt, ami szociálisan meghatározó, ami a társadalmat ebben a menekvésben is mozgatja, mint a rossz ízlésre hajló közönség pusztá szórakozását söpriki félre. A tömeg szórakozását biztosító művekkel szemben – írta Kracauer

<sup>14</sup> Vö. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Niemeyer Verlag, 1967. 390. o.

<sup>15</sup> Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*, in: uő: azonos című kötet, szerk. K. Witte, Suhrkamp Verlag, 1977. 54. o.

<sup>16</sup> Vö. Siegfried Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, szerk. K. Witte, Suhrkamp Verlag, 1994. 100. o.

<sup>17</sup> Vö. Siegfried Kracauer: *Kult der Zerstreuung*, in: uő: *Das Ornament der Masse*, i. k. 313–314. o.

– olyan műveket állítanak ki, amelyek lényegi ismérve az *elfojtás*, olyan avítás formák között, amelyeknek értelemközvetítő ereje már messzemenően elégtelen. A *Zerstreuung* megszüli a *kulturált giccset*, ami legszívesebben minden realitást eltörölne az örök művészi igézetében. De gondoljunk arra, hogy pl. Zola miként kísérelte meg a szociális riport regénybeli alkalmazását, vagy Manet és Degas festészete a fotó képalkotását<sup>18</sup> formaelvűvé emelni.

A *Zerstreuung* kiváltotta érzékelésváltozás, vagy az érzékelés mint *Zerstreuung* Walter Benjamin művében is fontos helyet töltött be, nála azonban éppen az érzékelés fluiditása és eldöntetlensége okán egyszerre lesz az esztétikai tapasztalat előmozdítója és egyben megrendítője. Vagyis Benjamin hasonlóan tudatosítja az érzékelésmód változásának visszahatását a műélvezetre, másfelől az ennek megfelelő új alkotásmód megjelenésétől sem fordul el. Ahogy a *Denkbilder* egy szövegében<sup>19</sup> megjegyzi, a *figyelem és a megszokás közti viszony nem eleve eldöntött*, s ahogy helyesen írja: *a teljes (ön)átadásban levő ember figyelme nagyon gyorsan kimozdítható, hiszen itt a pillanat koncentrációjába fogva is távol van attól, ami ő maga*. A *Reprodukció-tanulmány* szerint a *közönség szórakozva ítél*. Szórakozva azonban, mint egy másik helyen mondja, csak arra van mód, hogy a művet eleméssze magában a néző, míg a kínai festő példáját idézve a koncentrációban átlép egy másik világba. A gyűjtő így lesz példája a megszüntethetetlen diszkontinuitásnak és szétszórtságának. A gyűjtő tudata a végső összerendezettség hiányával szembesít, hiszen benne a világ és a művek állandóan át- és felülírják a művek egy már korábban egybefogott tapasztalatát – a *Kampf gegen die Zerstreuung*<sup>20</sup> tehát éppen azt jelenti, *hogy sem a végső elmélyülés, sem pedig a teljes összerendezés nem képzelhető el a művészet mint Zerstreuung tapasztalatában*. A műalkotások rejtett, allegorikus nyelve úgy beszél, hogy állandóan kivonja magát a figyelem alól és egyben kényszerít az elváltozott-igéző hanggal szembeni ellenállásra és megértésre.

<sup>18</sup> A fotó hatása a XIX. sz. második fele képalkotására már Delacroix festészetében is megjelenik, vö. Hubert Damisch: *Im Zugzwang. Delacroix, Malerei, Photographie*, ford. T. Bardoux, Diaphanes Verlag, 2005. 73. skk. o.

<sup>19</sup> Vö. Walter Benjamin: *Gewohnheit und Aufmerksamkeit*, in: uő: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1. szerk. T. Rexroth, Suhrkamp Verlag, 1991. 408. o.

<sup>20</sup> Vö. W. Benjamin: *Passagen-Werk*, in: uő: *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, szerk. Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, 1982. 279. o. J. Crary helyesen jegyezte meg, hogy a *Zerstreuung* lényegi elemévé vált a modern alkotásnak, amit semmiféle kritikai elmélet nem tud távol tartani tőle: „My contention, on the contrary, is that modern distraction was not a disruption of stable or »natural« kinds of sustained, value-laden perception that had existed for centuries but was an effect, and in many cases a constituent element, of the many attempts to produce attentiveness in human subjects.” *Suspensions of Perception* MIT Press. 1999. 49. o. Továbbá igen érdekes elemzését nyújtja a problémának C. Duttlinger – *Between Contemplation and Distraction: Configurations of Attention in Walter Benjamin*, in: *German Studies Review*, Vol 30. No. 1, Feb. 2007. 33–54. o. Ugyancsak érdekes elemzését adja B. Waldenfels a külső figyelem-elte-relés és a benső indíttatású szétszórtság és koncentrációhiány kérdésének, éppen Benjamin elgondolásához kapcsolódva: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* Suhrkamp 2004. 104. skk. o.

BAGI ZSOLT

## Az esztétika szerepe ma. Kritikai kultúra, tömegkultúra, kultúripar

Esztétikáról beszélni ma többnyire további meghatározásokat igényel. Az esztétika mint a filozófia egy diszciplínája meghatározhatatlannak, önellentmondásosnak, sőt ideologikusnak tűnik. Az esztétikát eltemettük, az legfeljebb mint „esztétikai gondolkodás”<sup>1</sup> lehetséges. Anélkül, hogy a filozófiai diszciplína értelmében vett esztétika e problematikusságát tagadnánk, megpróbáljuk rehabilitálni e terminust, és megpróbálunk rámutatni arra, hogy az esztétika minden relativizálása éppenséggel annak a történeti és kulturális eseménynek a radikalitását, egyszerűségét és megkerülhetetlenségét mossa el, amely lehetővé tette magát e relativizációs diskurzust is.

Mert ha egy értelemben az esztétika halálát kell is diagnosztizálnunk, egy más értelemben az esztétika új fellendülésének jelei mutatkoznak. Ha az esztétikáról nem mint filozófiai diszciplínáról, hanem mint a modernitás specifikus beállítódásáról beszélünk, akkor egy olyasféle revitalizációval találkozunk, amely láthatólag nemhogy érzéketlen lenne az esztétikai modernitás kritikáira, hanem éppenséggel azokból merít erőt. Jacques Rancière például a művészet utáni korban a legortodoxabb esztétista beállítódást tartja az egyetlen *kritikai* lehetőségnek.<sup>2</sup> Kétségtelen tény ugyanis, hogy a modernitás esztétikájának autonómia-igénye ma nem áll meg. Kérdés azonban, hogy ugyanígy állunk-e annak kritikai igényével is? A modern esztétika Schiller levelei óta elkötelezettje a modernitás emancipációs törekvéseinek, de ahhoz, hogy a művészet autonómia-igényének ellehetetlenülése után ragaszkodni tudjunk az esztétika emancipációs ígéretéhez, az emancipációs fogalmak átdolgozására van szükség. A „magas” és az „alacsony” művészet fogalmai például jól láthatóan alkalmatlanok a kortárs művészet jelenségeinek megragadására. Kérdés azonban, hogy a modernitás emancipációs diskurzusa valaha támaszkodott-e ezekre a fogalmakra egyáltalán, nem csupán arról van-e szó, hogy a „magas” és az „alacsony” kultúra fogalma éppenséggel egy emancipációellenes vagy ideologikus nyelv kifejezései arra, amit sokkal adekvátábban nevezhetünk meg „kritikai kultúraként”, illetve „kultúriparként”.

A kritikai kultúra és a kultúripar elkülönítése: valójában ez az esztétika funkciója. Vagy még pontosabban ezt a funkciót nevezhetjük esztétikainak. Az esztétika nem diszciplína, hanem egy specifikus tett, cselekvés: egy megszakítás vagy

<sup>1</sup> Wolfgang Iser: *Esztétikai gondolkodás*. Ford. Weiss János, Budapest, L'Harmattan, 2011. 35. skk. o.

<sup>2</sup> Jacques Rancière: *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée 2004; Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós, Budapest, Műcsarnok Kiadó, 2011.

felfüggesztés, amelyet nevezhetünk érdek nélküli tetszésről alkotott ítéletnek, megszüntetve megőrzésnek, beállítódás-váltásnak, neutralitás modifikációnak, a kommunikáció meghasonlásának, vagy sok minden másnak, de mindenképpen olyan szerkezet, amely nem volt és nem lehetett adott egy *esemény*, a modernitás megszületése előtt. Az esztétika – akár a kultúra, akár a kommunikáció, akár a tudat strukturális mozzanataként fogjuk fel – elsősorban modifikációs aktus. A mindennapi élet modifikációja, azaz megváltoztatása. Az esztétika olyan megszakítást, felfüggesztést, kikapcsolást, zárójelezést, érdeknélküliséget stb. vezet be a mindennapiságba, ami mind strukturálisan, mind történetileg ismeretlen az esztétika megjelenése előtt. *Kritikának* pregnáns értelemben csak ezt a modifikációt nevezhetjük, nem pedig egy ilyen vagy olyan kulturális szituáció valamiféle reprezentációját. A kritika tehát nem csupán láthatóvá tesz: a kritika modifikál, megváltoztat. Tömegkultúrán olyan esztétikát kell értenünk, amely a tömegek mindennapi életébe vezeti be a megszakítást. Kultúriparon, a sematizált sematizmus művészetén ellenben egy olyan kulturális jelenséget értünk, amely *nem modifikálja* a mindennapiság struktúráit. Éppúgy történelmi tévedés a „populáris művészetek” valamiféle szabadságharcáról beszélni, amely a „magas” kultúrával szemben vívná ki a maga emancipált pozícióját, mint a „magas” és az „alacsony” kultúra posztmodern keveredéséről beszélni. Alacsony és magas kultúra feltételezik egymást.

Ahogy Márkus György egy helyen rámutat: alacsony és magas művészet fogalma a művészet modern felfogása mellett gondolható csak el. A modern művészet-fogalom és modern művészeti piac létrejötte hozta létre azt a szituációt, ahol „egy thriller olvasása – akár értéktelen, akár egészséges – a *Finnegan's wake* olvasásának alternatívája lehet”.<sup>3</sup> Mert a modernitást, és legfőképpen a modern piacot megelőzően senki nem gondolta, hogy a fonóban vagy a mezőn éneklő asszony dala valamiképpen alternatívája lehetne egy gregoriánnak. Csakhogy Márkus nem kellő hangsúllyal különbözteti meg a magas/alacsony művészet ellentétpárját a kritikai/sematizált művészettől. Alacsony és magas művészet fogalmának szembeállítását ugyanis bizonyos értelemben megörökölte a predomern !!! hierarchiát egy olyan korban, amely köztük (szándéka szerint) nem hierarchikus, hanem funcionális különbséget tett. Mert magas művészet – a társadalmi hierarchiának megfelelő művészet – valójában csak ott van, ahol van *patronátus*, ahol nincs autonómiája a művészetnek, ahol a magas művészetet a patrónus számára készült művek képviselik, az udvari, vagy a társasági művészet. A művészeti piac kialakulása éppen a patronátus rendszerét számolta fel, és ezzel elvileg eltörölte a magas és az alacsony művészet hierarchikus szembenállását. Csupán a modern művészet emancipációs törekvéssel szemben létrejövő neopatronátus az, ami újból társadalmi rétegekhez köti a művészet értékeit. A modern művészet, vagy még inkább modern esztétika eredeti intenciói szerint funkciójában különböztette meg a

<sup>3</sup> Márkus György: *Culture, Science, Society, The Constitution of Cultural Modernity*, Leiden, Boston, Brill, 2011. 644. o.

„magas” művészetet: emancipációs – azaz, ahogy látni fogjuk, kritikai – erőt tulajdonítva neki. Éppen ezért nevezte azt autonómnak. A modernségben a műalkotásnak általában tulajdonított autonómia nem kiindulópont, hanem végeredmény. Nem arról van szó, hogy ha megkérdőjelezzük az esztétikai modernitás autonómia-fogalmát, azzal már fel is számoltunk volna egy hamis előítéletet. Az autonóm műalkotás fogalma nem a levegőben lóg, nem szavakon múlik, egy korszak kulturális logikájának eredménye, krízisbe kerüléséhez a korszak kulturális logikájának kellett megváltoznia.

És éppen az előzőek miatt arról sincs szó, hogy a piac logikája semmisítette volna meg a műalkotás autonómiáját, attól idegen, heteronóm létmódot kényszerítve rá. Éppen ellenkezőleg, az autonóm műalkotás fogalma annak a logikának az eredménye, amely kialakítja az autonóm művek piacát. Először elválasztja a művész tevékenységét a szolgáltatól; aztán megteremti az egységes művészetet – részben azáltal, hogy egységesíti az általa létrehozott művek piacát, ahol a festő és teszem azt a zeneszerző egyaránt autonóm szellemi javakat termel; végül pedig (és számunkra most ez a legfontosabb) létrehozza az autonóm műalkotással heteronómként szembeállított sematikus „tömeg”-művészetet. Autonóm művészet és heteronóm művészet fogalmi feltételezik egymást, egyik sincs meg a másik nélkül, a modernitás korai piaci logikájának kellett kialakulnia ahhoz, hogy létrejöjjenek, és a modernitás kulturális logikájának felbomlására volt szükség ahhoz, hogy eltűnjenek. Nem lehet a heteronómia győzelmével jellemezni e folyamatot, mert a heteronóm műalkotás fogalma éppúgy eltűnt, mint az autonómé. Mindenesetre ennek a fogalmi párosnak vajmi kevés köze van a populáris és a magas művészet szociológiai megkülönböztetéséhez, legtöbbször egy szociológiai értelemben vett „magas művészet” is lehet heteronóm. Adorno esete Wagnerrel jól példázza ezt, de valójában minden nagy modernista esztéta kánonában találunk hasonló eseteket. Ez egyáltalán nem a véletlenek összjátéka, hanem az autonómia definíciójából fakad.

Goethe *Wilhelm Meister*ében a művelt abbé a pusztá hatásra redukált műveket nevezi heteronómnak, amelybe azonban egyként beleérti a barokk művészet hatáselvű esztétikáját (Roger de Piles például azzal kritizálja Poussint, hogy színei fakók, és nem eléggé hatnak nézőjükre) és a tömegművészetet, amelyet például a regény első felében bemutatott csepűrágó színházi társulatok képviselnek. „De voltaképpen, minthogy a legtöbb ember maga formátlan, mert önmagának és saját lényének nem tud alakot adni, azon dolgozik, hogy a tárgyakat is megfossza alakjától, hogy minden laza és széthulló anyaggá váljék, mint ő maga. És végül az emberek mindent az úgynevezett hatásra redukálnak, minden relatív, és így relatív is lesz minden, kivéve az értelmetlenséget és ízléstelenséget, amely csakugyan egészen abszolút módon uralkodik.”<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Goethe: *Wilhelm Meister tanulóévei*. Ford. Benedek Marcell, Budapest, Európa, 1963. 527–528. o.

A heteronóm művek *relatívak*, azaz nem autochtonok. Ahhoz, hogy a művészet autonómmá váljék – mondja Márkus György<sup>5</sup> –, nem elegendő, hogy *autolektikus* legyen, hogy mint tevékenység a célját önmagában hordja, *autochtonná* kell válnia, vagyis saját törvényekkel, saját *a priori* törvényadó formákkal kell rendelkeznie. Csak akkor beszélhetünk autonóm műalkotásról modern értelemben, ha annak spontaneitása meghaladja a kor saját spontaneitását, és elkülönül attól, ha a műalkotásnak *saját* törvényei vannak, azaz, ha a műalkotás önmeghatározó, és nem csupán öncélú cselekvés a világban. A hagyományos (a modernitást megelőző) értelemben vett „magas művészet” számtalan képviselője szolgáltatta ki tevékenységét heteronóm törvényeknek. A „régí mesterek”, ahogy Bernhard mondja, mind állami művészek, végső soron idegen törvények propagandistái voltak.

Első megjelenési formájában a tömegkultúra a pusztá hatásnak kiszolgáltatott, ily módon a nem „önmagért és önmagában való” műveket jelentette, szemben vele az abszolút művészet állt. Az autonómia abszolút művészetként való értelmezése azonban nem kizárólagos a modernitásban. Éppen a tömegművészetek emancipációjára tett kísérletek mutatják azt, hogy az autonómia és az abszolút művészet fogalmai között a modern kulturális logikában nincs szükségszerű kapcsolat. A tömegkultúra emancipációja Walter Benjamtól a Bauhausig azt a célt tűzte ki magának, hogy végképp felszámolja a hierarchikus művészetfogalom maradványait, amelynek utolsó mentsvárát éppen az abszolút művészetben vélték felfedezni. Az „építés” mint a művészet csúcsa Gropius 1919-es kiáltványában, a *Gesamtkunstwerk*kel szembeállított *Gesamtwerk* Moholy-Nagynál, az aura felszámolása a technikai művészetekben Benjaminsnál, mind az autochtoniaként értelmezett autonómia kiterjesztését célozta, a tömegek esztétikai emancipációját. A tömegművészet innentől kezdve nem valamiféle pejoratív kifejezés volt, hanem forradalmi jelszó, amely éppenséggel mint az autonómia eminens hordozójára tekintett a tömegekre.

Kultúriparnak ezért valójában nem a kultúra piacra kerülését kell neveznünk, és nem is a tömegek által fogyasztott kulturális javak előállítását, hanem – tökéletes összhangban azzal, ahogyan Adorno használta e terminust – a piac logikájának a műalkotás törvényévé válását. Ezt a folyamatot Adorno Marx nyomán fetisizációnak nevezte. A fetisizáció kritikája nem a piac kritikája, hanem a piac törvényeinek egy másik, nem szükségszerűen annak alárendelt szférába való át-sugárzásának a kritikája, a piac és az esztétikum közötti *quid pro quo* reláció kritikája. Adorno szemléletesen úgy írja le ezt a folyamatot, hogy azt a sematizációt, amelyet Kant még a szubjektum saját képességének tartott, a kultúripar mint kész szolgáltatást nyújtja a szubjektumnak. Kant a reflektáló ítélőerőt önmeghatározónak tartotta, és a zseni tevékenységének alapjává tette, a kultúripar azonban lehetetlenné teszi ezen autonómia létrejöttét: a műalkotás formáját preformálva, reprodukálva nyújtja.

<sup>5</sup> Márkus: i.m. 24. o.

Nem részletezhetem itt, miként vált tarthatatlanná a művészeti autonómia modern fogalma, de véleményem szerint korántsem a piacodás tette azt tönkre, sokkal inkább belülről bomlott fel. Legfontosabb eleme e folyamatnak minden bizonnyal a kulturális logikában a műalkotás fogalmának az esemény fogalmával való helyettesítése volt, ami még olyan területeken is, ahol látszólag semmi keresnivalója – például az irodalomban, ahol első pillantásra legfeljebb az alkalmi költészet áll közel az efemer eseményekhez –, tökéletesen átalakította a művészet szerkezetét, végső soron pedig az egységes művészet fogalmát is megszüntette. Az eseménynek nincsenek törvényei, következésképpen autochton sem lehet. Itt azonban a modern művészet egy másik jellemzőjével szeretnék foglalkozni kicsit részletesebben, tudniillik az esztétikai mozzanat kritikai voltával. Ehhez elsősorban tisztázunk kell, mit is értett a modernitás kritikai művészetén. Ez alapján dolgozhatunk csak ki olyan ma is érvényes fogalmakat, amelyek lehetővé teszik azt, hogy megkülönböztessük a kritikai művészetet és a kultúripart. Autonómia és kritika: hagyományosan e kettő tette lehetővé az esztétikai funkció modernista működését. De teoretikusan mindig is az előbbire, az autonómiára alapozták a művészet és a kultúripár elkülönítését. Ez azt a hamis látszatot hozta létre, hogy a műalkotás autonómiájának vesztével fel kell adnunk az esztétikai elkülönítés vagy meghasonlás elvárásait is. Rehabilitálni az esztétikát értelmezésem szerint azt jelenti: felmutatni annak a kritikára, nem pedig az autonómiára alapozhatóságát.

### A kritika négy értelméről

A modernitás mára állítólag elenyészett gondolata szerint a művészetnek kritikai szerepe van. A kritika fogalma azonban tisztázásra szorul. A modernitás a kritikának egy olyan speciális értelmét dolgozta ki, amelyet szigorúan meg kell különböztetnünk legalább három másik kritikafogalomtól, hogy analizálni tudjuk, vajon valóban véglegesen le kell-e mondanunk róla.

(1) Leghétköznapiabb értelme szerint kritikának azt a tevékenységet szoktuk nevezni, amely egy *adott* gondolati rendszert egy másik – ugyanígy előre adott – gondolati rendszer nézőpontjából bírál. Ez a legegyszerűbb formája a kritika *reprezentatív* fogalmának. Reprezentatívnak nevezünk minden olyan (intencionális) struktúrát, amely csupán értelemkonstitúcióként fogható fel, csupán egy *mirevalóság* létrehozásaként, a *mibenlét* (*quidditas*) érintése nélkül. A mindennapi kritikafogalom egyike csak a kritika reprezentatív fogalmainak. Lényegében reprezentatív minden olyan kritikafogalom, amely *adottnak* tekinti a kritika tárgyát és a kritika „nézőpontját”. Az ilyen kritika csak a lényeg „megjelenéseit” kritizálja: a lényeg „helyes” felfogása kiigazítja a „téves” értelmezést. Ebből az is látszik, hogy a kritika reprezentatív értelme empirikus: bizonyos tényeknek feleltet meg bizonyos elméleti modelleket. Az, hogy a tényeket miként fogjuk fel – tapasztalati tényállásokként, racionális axiómákként, sőt akár lényegekként – osztályozásunk

szempontjából irreleváns, a régi racionalizmus e szempontból éppúgy empirikus, mint a régi empirizmus.

A modern művészet és a szűken értett kultúra szempontjából a kritika reprezentatív fogalma meghaladott. Nem mintha ne lenne jelen az a törekvés a modernitás történetében, hogy reprezentatív kritika tárgyává tegyék a művészetet, vagy még pontosabban, hogy ilyen kritika által egyszerűsítsék azt le, de ez mindig is teljesen idegen maradt azoktól. Egészen pontosan, mert a modern kultúra magát úgy határozta meg, mint ami lehetetlenné teszi a reprezentacionalitást. Ezért eléggé meglepő az a konok kitartás, amellyel reprezentatív elvárások vissza-visszatérnek a kortárs – immár nemhogy modern, de egyenesen posztmodern – diskurzusba. Ide sorolhatók például azon kívánságok, amelyek azt várnák el, hogy a művészeti alkotások valamilyen módon „reflektáljanak” a társadalmi problémákra, hogy „megjelenítsék” a társadalomban létező feszültséget, de éppígy azok is, amelyek azt várnák el tőlük, hogy valamiféle „értékeket” közvetítsenek. Meglehetősen furcsa olyan irodalomkritikai szövegeket olvasni például, amelyek azzal igazolják egy láthatólag sematizált irodalmi alkotás magaskulturális érdemeit, hogy az „megjelenít” bizonyos társadalmi problémákat. Stephen King regényei nyilvánvalóan reprezentálnak bizonyos társadalmi feszültségeket, ettől azonban modern értelemben nem kritikai szövegek. Mindezek az elvárások arra, a modern kultúrától tökéletesen idegen elgondolásra épülnek, hogy létezik egy érinthetetlen *quidditas*, amelynek csupán az értelmezései lehetnek ellentmondásosak, tévesek vagy helyesek.

(2) A kritika egy más értelme az, amelyiket *fenomenálisnak* nevezhetünk. A fenomenális kritika nem a lényeg téves kifejeződéseit kritizálja. Éppen fordítva: magát a lényegét, a „mi-séget”, a *quidditast* teszi kritika tárgyává. Álláspontja szerint nem létezik lényeg, csak felszín van, nincs mélység. A barokk kritika tipikusan fenomenális. A barokk társalgás világa számára nem az a lényeges, miféle igazsága van a kritizált tárgynak, hanem az, miképpen illeszkedik a társalgás világába. A barokk Platón nem azzal kritizálta, hogy az ideaelmélet nem tud válaszolni a „harmadik ember” érvre, hanem azzal, hogy Platón unalmas. Az, ami vagy aki nem tud részt venni a társalgásban, aki nincs birtokában a társalgás művészetének, annak igaza sem lehet. Legzseniálisabb elméletírójánál, Montaigne-nél ez egyfajta barokk szkepticizmus alapjává válik, ahol a kritika a társalgás általi interszubjektív megmértetést jelenti, amelynek alapja azonban nem a konszenzus elérésére törekvő kiegyezés, hanem a vívás, a másik állításainak kivédése és a visszavágás.

A fenomenális kritika sem példa nélküli a kortárs kultúrában, a modernitás nagy hullámának visszavonulásával sok szempontból újraéleszthetőnek tűnt, és tűnik mindmáig. A kritika ebben az esetben éppenséggel semmiféle evidens adottsággal nem számol, „semmilyen állítás nem hökkent meg, semmilyen hiedelem nem sért, bármennyire ellentétes legyen is az enyémmel” – írja Montaigne.<sup>6</sup> A né-

<sup>6</sup> Michel Eyquem de Montaigne: *Esszéik*. III. Ford. Bajcsa András fordításának felhasználásával Csordás Gábor, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2003. 172. o.



zeteknek ez a toleranciája különösen csábító lehetőség a modernitás kategorikus állításainak leváltására. A fenomenális kritika csak felszínében hajlandó tekinteni a világra, minden csupán „vélemény” számára, beleértve saját állításait is, de ez nem jelenti azt, hogy valamiféle békés egymás mellett élésként képzelne el a kultúra mezejét. Éppen ellenkezőleg: éles konfliktusszituációként kezeli azt, ahol azonban nem valamiféle lényegi kérdések eltérő értelmezése okozza az összeütközést, hanem inkább a vélemények különböző megformáltsága.

(3) A kritika modern értelme Hegeltől, de még inkább Schillertől kezdve Horkheimeren át Guy Debord-ig az *elkülönülés* felszámolását jelentette. A kritikai elmélet – mondja Horkheimer híres tanulmányában<sup>7</sup> – egyrésztől abban különbözik a hagyományos elmélettől, hogy nem tekinti adottnak azt a tárgyat, amelyre az elméletet csak mintegy utólag vonatkoztatnánk, hanem elérendő projektumként kezeli azt, másrésztől hogy az *egészen* határozza meg ezt az elérendő célt. Guy Debord szerint a spektakulum nem más, mint szeparáció, elkülönülés az egésztől, amely az egyént pusztán passzív szemlélővé teszi. Lukács Marx-értelmezése szerint, amin a spektakulum ezen elmélete nyugszik, az eldologiasodás nem más, mint az a kontemplatív viszony, ami a munkást a racionalizált munkafolyamatban saját munkájának eredményével szembehelyezi. Ez a szeparáció teszi szükségessé a kritikát. És ezt találjuk meg már Hegel korai írásában, *A filozófia schellingi és fichtei rendszerének különbségében* a „filozófia szükséglete” címszó alatt: a filozófia ugyanis abból a „meg hasonlásból” születik, amely a műveltségben az egésztől különállóként rögzíti a gondolkodás eredményeit. Ahelyett, hogy a fogalomban, a szellem mozgásában integrálná az ész által elért eredményeket, a felvilágosodás azokat külön-külön rögzíti és abszolutizálja, mondja majd Hegel *A szellem fenomenológiája* *Bildung*-fejezetében. És ez a maga részéről Schiller kordiagnózisára támaszkodik, aki szerint a kor azzal jellemezhető, hogy „az [emberi] nem képe nálunk is felnagyítva szétoszlik az egyéneken, de töredék formájában, nem különböző vegyítésekben, úgyhogy egyénről egyénre haladva kell keresgelnünk, hogy összeszedjük a nem totalitását”.<sup>8</sup>

A kritika itt egyáltalán nem reprezentatív értelemben szerepel: nem valamely adott dolog láthatóvá tétele, hanem cselekvés, a szeparáció felszámolása. Schiller a művészet feladatának az esztétikai nevelést tartja, azaz az emberi elkülönülés megszüntetését, a nembeli ember kinevelését. Bármilyen formában is gondolja el a művészet kritikai feladatát a modernitás, sohasem csupán azt érti alatta, hogy a műalkotás láthatóvá tesz valamiféle „visszásságot”, vagy hogy a műalkotás más-hogyan „értelmezi” ugyanazt a valóságot. A művészet képes létrehozni a „szétesett harmóniát”, képes totalitást vinni a részek világába. Schillertől egészen Moholy-Nagy „szelet-emberéig” a képzet nem változik, csak a változóit értelmezik másként.

<sup>7</sup> Max Horkheimer: Hagományos és kritikai elmélet, in: *Tény, Érték, Ideológia*, szerk. Papp Zsolt, Budapest, Gondolat Kiadó, 1976.

<sup>8</sup> Friedrich Schiller: „Levelek az ember esztétikai neveléséről”. Ford. Papp Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2005. 168. o.

A modernitás ugyanakkor megértette a fenomenális kritika leckéjét: nincs mélység, nincs „magában való” világ. De ehhez egy fontos kiegészítést fűz: ez azonban nem zárja ki, hogy valamikor legyen. Friedrich Schlegel mondása emblematis e szempontból, még ha a „mitológia” szó használatával nem is minden modernista értett volna egyet: „Nincsen mitológiánk. De hozzáteszem, közel járunk ahhoz, hogy legyen [...]”.<sup>9</sup> A modernitás nem naiv módon vissza akarta hozni a barokkban elveszett mélységet, hanem újra akarta alkotni azt. Kritikának ezt az újraalkotást nevezte. Kritikája ezért nem a jelenségre, hanem a lényegre irányul: magát a *quidditast*, a mibenléte akarja újradefiniálni. Létrehozni, megalkotni, termelni a lényegét. Nem csupán Marx termelés-fogalmának magja ez, hanem már minden elemében megtalálható a goethei humanizmusban is. Az ember maga hozza létre lényegét, nembeli emberré maga teszi önmagát. Az esztétika mint kritika a lényeg termelése.

(4) A kritika történetileg legkésőbb kialakult fogalmát *fenomenológiai*nak nevezhetjük. Itt e kifejezést nem korlátozzuk a szűkebben vett fenomenológiai mozgalomra, sőt azzal tökéletesen ellentétesnek tűnő irányzatokat is e kategória alatt tárgyalunk. A fenomenológiai kritika annyiban rokon a fenomenális kritikával, hogy csak a felület érdekli. Számára sincsen mélység, valami „lényeg” a dolgok, a jelenségek *mögött*, de ebből nem következik számára, hogy csak vélemények lennének. A felület egyrésről felszíneken, *Abschattungen*ben, arcokban, érzékiségben, a testben nyilvánul meg. Másrésről olyan hálózatban, ahol „minden csomópont egy tézist, vagy pedig valamely empirikusan determinált halmaz valóságosan definiálható elemét reprezentálja. A csomópontok közti útvonalak pedig valamilyen kapcsolatot vagy viszonyt reprezentálnak, két vagy több tézis között, vagy pedig a determináció folyamatát az empirikus szituáció két vagy több eleme között. Definíció szerint egyik pont sem privilegizált egy másikhoz képest, egyik sincs egyedi módon alávétve ennek és ennek; mindegyiknek megvan a maga sajátos hatalma (amely idővel változhat is), avagy kisugárzásának zónája vagy eredeti meghatározó ereje”.<sup>10</sup> A fenomenológiai kritika hierarchikusnak tekint minden „lényegesre” történő hivatkozást, legyen a lényeg akár előre adott, akár a kultúrában termelt. Nem-hierarchikus, azaz leíró elméletben gondolkodik. Husserl használja ugyan a „lényeg” kifejezést, de gyökeresen más értelmet ad neki, mint akár a modernitás, akár a régi filozófia.

A fenomenológiai kritika „a létezőt azoknak a megjelenéseknek a sorozatára redukálta, amelyekben megnyilvánul”<sup>11</sup> – írta Sartre *A lét és a semmi* előszavában. Azonban „úgy tűnik – teszi hozzá Sartre –, csak egy újfajta dualizmussá alakítottuk át a régieket: a végtelen és a véges dualizmusává [...] a fenoménnel kapcsol-

<sup>9</sup> Friedrich Schlegel: „Beszélgetések a költészetről” in: A. W. Schlegel és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Ford. Tandori Dezső, Budapest, Gondolat, 1980. 357–358. o.

<sup>10</sup> Michel Serres: *Hermes I. La communication*, Paris, 11. o.

<sup>11</sup> Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi*. Ford. Seregi Tamás, Budapest, L'Harmattan, 2006. 9. o.

latos elméletünk a dolog *valóságát* a fenomén *objektivitásával* cserélte fel, s hogy az utóbbit a végtelen segítségével alapozta meg”.<sup>12</sup> A fenomének sora végtelen, lezárhatatlan és totalizálhatatlan, de ez nem jelenti azt, hogy e sorozatok struktúra nélküliek. Husserl éppen ezt a struktúrát nevezte lényegnek. A dolog valóságának a fenomén objektivitására való redukciója kritikai tett: nem más ez, mint a lényeg régi fogalmának kritikája. A dolog „valósága” a régi filozófiában nem más, mint azon „reális predikátumok” összessége, amelyek egy alapvető tulajdonságon alapulnak, amelyet minden más predikátum feltételez, ő azonban nem feltételez más predikátumokat. Ez utóbbit nevezte Descartes – a skolasztiát követve – a szubsztancia lényegi tulajdonságának. A fenomén objektivitása kritikai viszonyban áll a lényeg régi elméletével, de a modernnel is legalább ennyire. Ahogy láttuk, a lényeg termelésének modern fogalma a szeparáció kritikáját feltételezte. A fenomenológiai kritika számára nem létezik elkülönülés, mert nincs mihez képest elkülönülni. A végtelent, amely által a megjelenéseket megalapozza, nem egy totalitás mozgásaként, nem a hegeli „jó végtelen” értelmében fogja fel. De nem is a hegeli „rossz végtelen” értelmében, hiszen akkor semmi nem különböztetné meg a fenomenalizmustól. A fenomenológiai kritika túllép az elkülönülés elméletén, kritikája nem annak tagadása, hanem annak meghaladása. Az „egész” nem fenomenológiai fogalom, nincs fenomenológiai egész, csak a végtelen sorozat.

A fenomenológiai kritika művészeti formái az újregénytől a minimalizmuson keresztül a „reláció esztétikáig” ívelnek. Ez a kritika legközvetlenebbül a modernitás lényeg-termelése ellenében jött létre, még ha sokszor teljesen jogosulatlanul össze is keveri azt a reprezentatív kritika elveivel és törekvéseivel. A lényeg dekonstrukciója Derridánál, a „termelés paradigmájának elavulásának” tézise Habermasnál, a hierarchikus rendszerek kritikája Althussernél vagy Foucault-nál, azok levezetése a nem-hierarchikusból Michel Serres-nél, mind a felület új filozófiájának és a mélység kritikájának megnyilvánulása. Ha azt állítjuk, e kritika kifulladt vagy válságba került, akkor azzal még nem állítjuk, hogy értelmetlen lett volna.

Márpedig igen határozottan azt szeretnénk állítani, a fenomenológiai kritika kimerült. Ha a kritika fogalmának modern dialektikáját pusztán formális nézőpontból néznénk, azt kellene feltételeznünk, a mélység, a lényeg új korszakának küszöbén állunk. Csakhogy semmi esetre sem szeretnénk formalisták maradni. Mert látnunk kell, hogy ez a dialektika aszimmetrikus. Valójában a modern kritika létrejöttét nem tekinthetjük egyenrangúnak a többivel. A modernitás megszületése az egyetlen genuin esemény a kritika történetében: a fenomenális és a reprezentatív kritikával való történeti szakítás pillanata, a modern kultúra létrejöttének pillanata, az a pillanat, amely magát mint a kultúra öntudatát, a valóság termelését gondolta el. Az öntudat megszületése tette szükségessé a kritikát mint emancipációt, és vele az esztétikát, kritikai és nem-kritikai művészet szembeállítását. A fenomenológiai kritika korántsem tette ezt az eseményt irrelevánssá, kri-

<sup>12</sup> Uo. 11. o.

tikája nem erre, hanem az elkülönülés-elméletre, mint e kritika különös formájára irányult. Az esztétika csak egy bizonyos értelemben került válságba ezzel: mint a szeparáció érzéki megszüntetésének elmélete. És éppen ezért az esztétika mai revitalizációja, egy új kritikai kultúra kidolgozásának feladata sem jelenti a szeparáció elméletéhez való visszatérést, csupán az esztétika eredeti intencióihoz, a kritikai kultúra és a kultúripar megkülönböztetésének szükségességéhez való visszatérést. Ahogy említettem, ez nem empirikus feladat, nincs köze ahhoz, hogy a művészet tendenciájában mutat-e vagy sem hajlandóságot ilyen megkülönböztetések megtételére. Hiszen az sem egyértelmű, van-e még egyáltalán olyan egységes művészet, amilyen egyébként a XVIII. századot megelőzően sem volt. A kérdés sokkal inkább az, mire van szüksége a kultúrának mint az emancipáció letéteményesének.

BÁRÁNY TIBOR

# Magasművészet és tömegkultúra: a nem létező értékkülönbség nyomában\*

*Lefele menjek vagy felfele?*

*Nekem minden egyformán popzene [...]*

Európa Kiadó: Popzene

## 1. A probléma

Mikor a hétköznapiak során kulturális kérdésekről gondolkodunk, jellemzően igaznak szoktunk tartani két – első pillantásra együttesen inkonzisztensnek tűnő – tételt:

(I) A magaskultúra alkotásai (i) *lényegileg* (azaz: *természetükben*) különböznek a populáris kultúra alkotásaitól, és (ii) ez a különbség értékkülönbséget generál közöttük.

(II) Magaskultúra és populáris kultúra határai történetileg változnak.<sup>1</sup>

Az (I) tétel (i) feltétele nem csupán azt mondja ki, hogy minden magaskulturális alkotáshoz találhatunk legalább egy olyan tulajdonságot, amellyel a populáris

\* Jelen tanulmány „A magasművészetől a tömegkultúráig” címmel megrendezett konferencián (Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2012. február 17.) elhangzott előadás szerkesztett és jelentősen bővített változata. Szeretnék köszönetet mondani a konferencia résztvevőinek a vita során elhangzott megjegyzéseikért, valamint Kajtár Lászlónak, Márton Miklósnak, Mátyási Róbertnek, Réz Annának és Zvolenszky Zsófiának, hogy elolvasták és részletes kommentárokkal látták el a tanulmány korábbi változatát. A szöveg gondolatmenetét „High artworks and mass artworks: in search of the (non-existent) difference in aesthetic value” címmel 2014. február 6-án a Közép-európai Egyetemen a Human Project olvasósze-mináriumán is előadtam; köszönöm a résztvevőknek és a Human Project kutatócsoport jelen lévő tagjainak (Bátori Zsoltnak, Betegh Gábornak, Ryan Cooknak, Mátyási Róbertnek, Nyulási Magdolnának, Veres Máténak és Curie Virágnak) az inspiratív megjegyzéseket. Az írás a MAG Zrt. által támogatott BETEGH09 projekt keretében készült.

<sup>1</sup> A művészetfilozófia területén legfeljebb csak erős megkorlátozásokkal beszélhetünk „természetes” vagy „hétköznapi” intuíciókról. (Erről részletesebben ld. Bárány Tibor: Műalkotások és pusztá dolgok. Arthur C. Danto és az analitikus művészetfilozófia, in: *Kellék* (27–28) [2005]), 201–222. o.) Ezért talán helyesebb lenne így fogalmazni: vannak olyanok, akik a hétköznapiak során hajlamosak igaznak tartani a fenti két – együttesen inkonzisztens – kijelentést. A művészeti intuíciók kérdésének, bár messzire vezet, témánk szempontjából nincs közvetlen jelentősége. Fogadjuk el, hogy a továbbiakban a fenti két tétel inkonzisztenciájának feloldásáról lesz szó – és tegyük félre azt a problémát, hogy ezek a művészzel kapcsolatos természetes meggyőződéseinket tükrözik-e, illetve hogy egyáltalán vannak-e a művészzel kapcsolatban természetes meggyőződéseink.

kultúra alkotásai nem rendelkeznek, hanem azt is, hogy ez a tulajdonság a kérdéses alkotás *mint magaskulturális alkotás* lényegi tulajdonságai közé tartozik. (Másképpen fogalmazva: egy alkotás mint magaskulturális alkotás – legalább részben – ettől a tulajdonságtól vagy tulajdonságok csoportjától az, ami.) A (ii) feltétel értelmében e tulajdonság vagy tulajdonságcsoporthoz megelégedés szükséges feltétele az esztétikai értéknek. A populáris kultúra alkotásai természetüknél fogva nem rendelkeznek esztétikai értékkel; a magaskultúra alkotásai rendelkezhetnek – és az esztétikai értéknek (legalább részben) e tulajdonság vagy tulajdonságcsoporthoz forrása.<sup>2</sup>

A (II) tétel azt állítja, hogy számos olyan alkotás létezik, amelyet a saját korában a populáris kultúra alkotásaként tartottak számon, később mégis kiemeltek a „magaskulturális alkotás” címkéjébe. És fordítva, a kortárs fogyasztók által magaskulturális alkotásként tisztelt művek a későbbi korok közvéleményének szemében elveszthetik magaskulturális rangjukat. (Az előbbi jelenségre jó példa a műfajteremtő életművek klasszicizálódása, gondoljunk csak Sir Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes-elbeszéléseire vagy Edgar Allan Poe novelláira. Továbbá ide tartoznak a saját korukban is rendkívül népszerű klasszikusok, mondjuk a *Varázsfuvola*, vagy a Mozart-művek többsége. Ellenkező irányú változással akkor van dolgunk, amikor mondjuk egy kultúrtörténeti tanulmányban azt olvassuk egy íróról, zeneszerzőről vagy festőről: „korának ünnepezt szerzője volt”, aki „műveivel igényesen kiszolgálta a közízlést”. Gondoljunk csak a magyar irodalomból a „kalandregényíró” Jókai Móra vagy Herczeg Ferenc teljes életművére.)

A két tétel együttesen inkonzisztensnek tűnik. Ha a magaskultúra és a populáris kultúra alkotásai lényegileg különböznek egymástól, akkor az egyes alkotások magaskulturális vagy populáris-kulturális státusza nem változhat meg az időben. A *róluk szóló tudásunk* természetesen megváltozhat, ezért ha ragaszkodni szeretnénk az (I) tételhez, és tagadni akarjuk a (II)-t, ezt kell állítanunk: a fogyasztók időnként *tévednek* az alkotások természetével kapcsolatban. Ha mégsem szeretnénk a fogyasztók tévedésére hivatkozni, valahogyan meg kell tudnunk mutatni, hogy a magaskulturális alkotások természetének állandósága nincs ellentmondásban magaskultúra és tömegkultúra határának történeti változásával – mondjuk úgy,

<sup>2</sup> A továbbiakban az esztétikai érték következő modelljével dolgozom. Az esztétikai értéket meghatározott tulajdonságok jelenléte alapozza meg: az alkotás *azért* értékes, *mert* rendelkezik ezekkel a tulajdonságokkal. Ha egy alkotás, amelytől elvárhatjuk, hogy esztétikailag értékelhető legyen, nem rendelkezik ezekkel a tulajdonságokkal, akkor az az alkotás esztétikailag *gyenge* vagy *rossz*. Ebben a fogalmi keretben tehát a negatív esztétikai értékítéletet mindig valamilyen fogyatékosra vagy hiányra vezethetjük vissza. (A modellben nincsenek negatív esztétikai értékek, és az esztétikai értéknek nincsenek fokozatai. A modell az alkotások esztétikai tulajdonságaira adott hétköznapi reakcióinkból csupán annyit próbál megragadni, hogy bizonyos alkotásokat esztétikai értelemben jónak, más alkotásokat pedig rossznak ítélnék; a pozitív értékítélet pedig a kiinduló feltevésünk szerint szisztematikusan együtt jár meghatározott tulajdonságok jelenlétével az alkotásban.)

hogy a magaskulturális alkotások *relációs* tulajdonságaira hivatkozunk. Ezt a stratégiát (az [I] tétel elfogadását és védelmezését) *realista* stratégiának nevezem. A realista szerint a magaskultúra és a populáris kultúra alkotásai között *ontológiai* különbség van: a magaskultúra alkotásai részben (szükségképpen) más tulajdonságokkal rendelkeznek, mint a populáris kultúra alkotásai, következésképpen más és más azonosság- és perzisztenciafeltételek tartoznak hozzájuk. Az *antiesszencialista* fordított stratégiát követ: tagadja (I)-et, és igaznak tartja (II)-t. A magaskulturális alkotások és a populáris-kulturális alkotások megkülönböztetése nem az alkotások intrinzikus (formai, strukturális vagy tartalmi), esetleg relációs (művek és fogyasztók speciális kapcsolata) tulajdonságain múlik, hanem kizárólag intézményes vagy másféle „külső” társadalmi tényekre vezethető vissza. Az antiesszencialista szerint magaskulturális és populáris-kulturális alkotások között *nincs* ontológiai különbség, s így a művek feltételezett értékkülönbségét nem alapozza meg semmi. Egyszerűen arról van szó, hogy bizonyos alkotásokat *konvencionálisan* értékesnek tartunk, másokat értéktelennek, s ahogy a konvenciók – a társadalmi változásokkal összhangban – megváltoznak, a fogyasztók értékítélete is követi ezt a változást. Létezik azonban egy harmadik stratégia is. A *konzervatív* stratégia híve szerint az (I) és a (II) tézis inkonzisztenciáját *nem kell feloldani*: a két tézis lényegét tekintve másról szól, más szerepet tölt be a hétköznapi társalgásainkban, más módon kapcsolódik össze a művészetfogyasztás gyakorlatával.

Tanulmányomban számba veszem az inkonzisztencia feloldásának fenti három stratégiáját. Mivel a realista stratégia áll a figyelem középpontjában, a konzervatív és az antiesszencialista érveléssel csupán rövidebben foglalkozom írásom 3. részében. A 4. részben részletesen megvizsgálom, hogy a realista művészetfilozófus milyen javaslatokkal állhat elő a magaskulturális és populáris-kulturális alkotások ontológiai különbségét és az alkotások esztétikai értékének különbségét megalapozó tulajdonságokat illetően. Amellett fogok érvelni, hogy ezek a tulajdonságok – ha ugyan valóban a magaskulturális alkotásokra, és csak azokra jellemző tulajdonságokról van szó – *nem alapozzák meg* a feltételezett értékkülönbséget. Mielőtt azonban rátérnék a három stratégia vizsgálatára, érdemes két fontos részletet tisztázni. Milyen viszonyban áll egymással a magaskultúra és a populáris kultúra alkotásainak feltételezett értékkülönbségére vonatkozó kérdés, valamint a „mi a műalkotás?” kérdése? Milyen fogalmi kapcsolat van „populáris kultúra” és „tömegkultúra” között?

## 2. Alkotások és műalkotások, populáris kultúra és tömegkultúra

Először is: a „mi a műalkotás?” kérdését gondosan el kell választani a magaskultúra és a populáris kultúra alkotásainak feltételezett értékkülönbségére vonatkozó kérdéstől.

A hétköznapiakban nem mindig hajtjuk végre ezt az elválasztást. Amikor egy esztétikai vita során az (I) tézissel összhangban azt mondjuk a populáris kultúra valamelyik alkotására, hogy „ez nem is műalkotás” (vö.: „Amit Coelho ír, az nem irodalom” stb.), akkor látszólag nem teszünk különbséget a két kérdés között. Ilyenkor úgy érezzük, hogy a szóban forgó alkotásból annyira hiányzik valami, ami értékessé tenné, hogy már nem is tekinthetjük műalkotásnak. Miközben más pillanatokban készséggel elismerjük, hogy léteznek esztétikailag gyenge műalkotások is, következésképpen *pusztán* minőségbeli okokból egyetlen alkotás sem kerülhet át a műalkotások világából a pusztá reprezentációk világába. Intuitív ítéleteink együttesen ellentmondáshoz vezetnek: azt gondoljuk, hogy az esztétikailag gyenge alkotások valójában nem is műalkotások, ám meg vagyunk róla győződve, hogy bizonyos műalkotások esztétikailag gyengék, tehát igenis léteznek esztétikailag gyenge műalkotások. (Nem *pusztán* fokozati különbségről van szó; adott esetben hajlamosak lennénk elismerni, hogy vannak esztétikailag *nagyon gyenge* műalkotások is.)

Az ellentmondás feloldása érdekében két úton indulhatunk el. Az egyik lehetőség, hogy azt mondjuk, a műalkotások kérdése természetes módon összekapcsolódik a populáris-kulturális alkotások és magaskulturális alkotások esztétikai különbségének kérdésével: az esztétikai érték különbségéért felelős tulajdonságok *részt képezik* a műalkotás szükséges és elégséges feltételekből álló definíciójának. (Egészen pontosan: a „műalkotásnak levés” *szükséges* feltételei közé tartozik, hogy a tárgy rendelkezzen ezzel a tulajdonsággal vagy tulajdonságok ezen csoportjával.) Ám ha ezt a megoldást választjuk, még nem kell feladnunk azt az intuíciónkat, hogy léteznek rossz, azaz esztétikailag gyenge műalkotások. Elképzelhető, hogy a rossz műalkotások egy *másik* tulajdonság (vagy tulajdonságcsoport) hiánya miatt rosszak, nem pedig azon tulajdonság (vagy tulajdonságcsoport) hiánya miatt, amelynek köszönhetően az alkotások bebocsáttatást nyertek a műalkotások világába.

Az elemzés részleteit azonban jóval nehezebb kidolgozni, mint gondolnánk. Tegyük fel, hogy elméletünk szerint egy dolog akkor műalkotás, ha rendelkezik az *A*, *B* és *C* tulajdonságokkal, és a *B* tulajdonság megléte szükséges, de önmagában nem elégséges feltétele az esztétikai értéknek. Így tehát a *B* tulajdonság lesz az, ami különbséget tesz magaskulturális műalkotások és a populáris kultúra alkotásai között. Ha szeretnénk megengedni a rossz műalkotások létezését, meg kell jelölnünk egy további *D* tulajdonságot is, amely önmagában szintén szükséges, és *B*-vel együtt elégséges feltétele az esztétikai értéknek. Ebben az esetben viszont el kell tudnunk magyarázni, hogy (i) a populáris kultúra alkotásai rendelkezhetnek-e *D*-vel, és ha igen, akkor (ii) miért inkább *B* tesz különbséget magaskulturális műalkotások és populáris-kulturális alkotások között, mint *D*. (Vegyük észre: a rossz magaskulturális műalkotások létezése akkor is magyarázati feladatot ró a realistára, ha a „műalkotás”-t *pusztán* leíró terminusnak tekintjük; ezért erre a kérdésre később röviden még visszatérek.) Természetesen nem le-



hetetlen ilyen elemzéssel előállni, és vannak filozófusok, akik szerint érdemes megfizetnünk az esztétikai érték ilyesféle „kétszintű” elméletének kidolgozásával járó költséget azért, hogy a „műalkotás”-t továbbra is értékelő fogalomnak tekintessük.<sup>3</sup>

A másik lehetőség, hogy azt állítjuk: a műalkotás definíciójának olyan tulajdonságokat kell megragadnia, amelyek nem ruházzák fel automatikusan esztétikai értékkel a kérdéses tárgyat. A művészetfilozófusok jellemzően ezt az utat választják, s olyan műalkotás-definícióval próbálnak előállni, amely nem érzékeny a műalkotások esztétikai értékére, ám amelynek révén magyarázatot adhatunk rá, *miért rendelkezhetnek* a műalkotások esztétikai értékkel.<sup>4</sup> A magaskultúra al-

<sup>3</sup> A realista filozófusnak el kell döntenie, hogy a *B* és a *D* tulajdonság metafizikailag független-e egymástól. Ha – változatos okokból (például mert nem szeretnénk *két teljesen különböző* tulajdonságra visszavezetni az esztétikai értéket) – amellett szeretnénk elkötelezni magunkat, hogy a két tulajdonság szoros kapcsolatban áll egymással, esetleg azt mondhatjuk: a magaskulturális alkotások esztétikai értékéért szavatol, a műalkotás definíciójának részét képező *B* tulajdonság meghatározható [*determinable*] tulajdonság, a rossz műalkotások esetében hiányzó *D* tulajdonság pedig meghatározott [*determinate*] tulajdonság. (A *színes* meghatározható tulajdonság, amely számos különböző meghatározott tulajdonság – *piros, zöld, bézs* stb. – formájában instanciálódik a konkrét fizikai tárgyakban.) Példának okáért: a műalkotások – szemben a pusztá reprezentációkkal és a populáris kultúra alkotásaival – aluldeterminálják az értelmezést; ám a rossz műalkotások esetében ezek a lehetséges értelmezések egyszerűen unalmasak vagy érdektelenek. Ez járható útnak tűnik, ha elfogadjuk azt az elgondolást, hogy az esztétikailag rossz műalkotások egyszerre esztétikailag értékesek *mint műalkotások* (hiszen aluldeterminálják az értelmezést), és esztétikailag érdektelenek *mint konkrét műalkotáspéldányok* (hiszen a lehetséges értelmezéseik érdektelenek); és pontosan azon tulajdonság révén lesznek műalkotásként értékesek, amelynek révén konkrét műalkotáspéldányokként érdektelenek. (A fenti példában: a szóban forgó dolog esztétikailag értékes mint műalkotás, mert aluldeterminálja az értelmezéseket [*B*], ám esztétikailag gyenge mint konkrét műalkotáspéldány, mert nem igaz rá, hogy aluldeterminálná a külön-külön izgalmas értelmezéseket [*~D*].) Számomra ez az elemzés nem túl vonzó, mert az esztétikai érték „kétszintű” elméletét nem igazolja vissza a hétköznapi tapasztalat: a fantáziátlan „nyitott műveket” éppúgy falhoz vágjuk, mint az unalmas krimiket. Tehát úgy tűnik, nem az a döntő tényező, hogy a művek aluldeterminálják-e az értelmezéseket, és ha igen, akkor ezek az értelmezések történetesen érdekesek-e, hanem az, hogy a művek érdekes értelmezésekkel kapcsolódnak-e össze, és ha igen, akkor ezeket az értelmezéseket történetesen aluldeterminálják-e a művek. Erős a gyanúm, hogy ha az esztétikai értéket egyszerre több szinten lokalizáljuk (*x* esztétikai értékkel rendelkezik mint műalkotás / mint ez a konkrét műalkotás / mint stb.), akkor valójában mindig különböző esztétikai értékekről fogunk beszélni.

<sup>4</sup> Erről ld. Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Ford. Sajó Sándor, Budapest, Enciklopédia Kiadó, 20032 (Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1997); valamint Bárány Tibor: *Műalkotások és pusztá dolgok*. Arthur C. Danto és az analitikus művészetfilozófia, in: *Kellék* (27–28) [2005], 201–222. o.).

Ha a művészetfilozófus nem revizionista elmélettel kíván előállni, olyan műalkotásdefiníciót keres, amely minden dologra érvényes, amelyet *valaha is műalkotásnak tartottak* (pél-

kotásai és a populáris kultúra alkotásai ebben az értelemben egyaránt műalkotások (vagy a revizionista művészetontológiákra tekintettel óvatosabban fogalmazva: a magaskultúra alkotásai és a populáris kultúra alkotásai között *egyaránt lehetnek* műalkotások). Az (I) tétel ebben az értelmezésben tehát azt mondja ki, hogy míg a magaskulturális műalkotások esztétikailag értékesek, addig a populáris kultúra műalkotásai híján vannak az esztétikai értéknek. A tétel újrafogalmazott változata:

(I') A magaskulturális műalkotások (i) *lényegileg* (azaz: *természetükben*) különböznek a populáris műalkotásoktól, és (ii) ez a különbség értékkülönbséget generál közöttük.

A tétel természetesen nem mond semmit a populáris kultúra azon alkotásairól (talkshow-k, valóságshow-k stb.), amelyek nem műalkotások.

És hová tegyük a „Bye Alex *Kedvesem*je nem is zene” és a hasonló megállapításokat? Amikor a vita hevében, vagy egy-egy kellemetlen esztétikai élmény hatására a populáris kultúra valamelyik alkotásától megtagadjuk műalkotás mivoltát, egyszerűen *túlzunk*: az esztétikai érték helyett az ontológiai státuszt vitatjuk el a tárgytól. Miként az egyszeri vásárló, aki a bútorszaküzletben azt mondja: „Ez a szék olyan kényelmetlen, hogy már nem is szék.” Az eladó – amennyiben a kérdéses tárgy megfelel a székség összes funkcionális kritériumának – joggal hívhatná fel a vásárló figyelmét arra, hogy ontológiailag kevésbé precízen fogalmazott, hiszen legyen a szék bármilyen kényelmetlen is, akkor is csak szék marad. De nem érdemes a vásárló megnyilatkozásán számon kérni a precizitást, tudniillik a vevő

---

dául: Danto: *A közhely színeváltozása*, i. k.). A revizionista művészetfilozófus (például: Gregory Currie: *An ontology of art*, New York, St. Martin's Press, 1989.; Stephen Davies: *Art as performance*, Blackwell, 2004.) ezzel szemben úgy gondolja, hogy a művészetfogyasztók intuíciója időnként téved bizonyos tárgyak ontológiai státuszával kapcsolatban: olyan tárgyakat is műalkotásnak vélünk, amelyek valójában nem azok. (A revizionista művészetontológiákkal kapcsolatban lásd például Bárány Tibor: „This is not art” – Should we go revisionist about works of art?, in: *Proceedings of the European Society for Aesthetics* (5) [2013], 86–99. o.) Ám ez a tévedés minden bizonnyal más természetű, mint amikor mondjuk konkrét műalkotások esztétikai értékével kapcsolatban tévedünk. Ezért a revizionista filozófusnak is érdemes lehet olyan definícióval előállnia, amely nem érzékeny az esztétikai érték kérdésére. (Természetesen időnként a revizionista művészetelméletet pontosan az *motiválja*, hogy a szerző szeretne kizárni bizonyos – általa értéktelennek tartott – műalkotásokat a műalkotások köréből. Gyanúm szerint ez a helyzet Bács Gábor és Tózsér János tanulmánya (Works of art from the philosophically innocent point of view, in: *Hungarian Review of Philosophy* (2012/4.), 7–17. o.) esetében is. Többnyire mégis inkább valamiféle metafizikai természetű motiváció áll a háttérben, nem pedig esztétikai. És vegyük észre: a revizionista filozófusnak is meg kell engednie a rossz műalkotások létezését, hacsak nem kíván „duplán” revizionista állásponttal előállni.)

nem szó szerinti értelemben használta a mondatot: túlzással, figuratív nyelvhasználattal van dolgunk.

Összefoglalva: a továbbiakban a „műalkotás”-t értékimplikáció nélküli, leíró terminusként használom, s arra a kérdésre keresem a választ, hogy milyen tulajdonságok révén alapozható meg a magaskulturális műalkotások és a populáris műalkotások feltételezett értékkülönbsége.<sup>5</sup>

Másodszor: a „populáris kultúra” fogalmát gondosan el kell választani a „tömegkultúra” fogalmától, az előbbi terminusnak ugyanis jóval tágabb az extenziója.

Bárhogy definiáljuk is a tömegkultúra fogalmát, tömegkultúráról csupán a modern tömegtársadalmak (és vele együtt a tömeges kultúra-előállítás és -fogyasztás) kialakulásától kezdve van értelme beszélni. Noël Carroll elemzése szerint a „populáris kultúra” két értelemben véve is tágabb terminus a „tömegkultúránál”.<sup>6</sup> Egyrészt minden olyan műalkotást magába foglal, amely a maga korában népszerűsége miatt a kultúrafogyasztók körében (vagy legalábbis úgy volt megalkotva, hogy széles népszerűsége legyen a körükben), függetlenül a termékek előállításának és fogyasztásának technikai és társadalmi kontextusától. A Shakespeare korabeli színház éppúgy a populáris kultúra része, mint manapság egy-egy websorozatok. Másrészt a „populáris kultúra” nem csupán a tömegesen fogyasztott műalkotásokat foglalja magában, hanem azokat a kortárs műalkotásokat is, amelyek csupán egyetlen példányban léteznek (népszerű festmények, szobrok stb.), vagy amelyek minden előadás-példánya maga is egyedi műalkotás (színházi előadások stb.) – tehát amelyek természetüknél fogva nem fogyaszthatók tömegesen, hiszen létezésük minden időpillanatában elvileg korlátozott a po-

<sup>5</sup> Fontos felismerni a fogalmak kapcsolatát és a gondolatmenet dialektikáját. John Andrew Fisher *On Carroll's enfranchisement of mass art as art* című tanulmányában (in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (62) [2004], 57–61. o.; a szóban forgó rész: 59–60. o.) például egyebek közt azzal támadja Noël Carroll (*A philosophy of mass art*, Oxford, Clarendon Press, 1998.) „tömegkulturális műalkotás”-definícióját (lásd fent a következő részben), hogy az abban szereplő első feltétel – tudniillik hogy a kérdéses tárgynak műalkotásnak kell lennie – nem helyes, hiszen léteznek olyan tömegkulturális alkotások, amelyek nem műalkotások. Válaszában Carroll (*Mass art as art: a response to John Fisher*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (62) [2004], 61–65. o.) teljes joggal hívja fel rá a figyelmet: akár leíró, akár értékelő terminusként használjuk a „műalkotás” kifejezést, a műalkotás definíciója konceptuálisan előrébbvaló, mint a tömegkulturális műalkotásé. Először számot kell adnunk a műalkotásokról, és csak utána foghatunk hozzá azon műalkotások természetének leírásához, amelyek történetesen a tömegkultúrához tartoznak. (Ha az esztétikai érték iménti kétszintű elméletével dolgozunk, akkor természetesen nem lesz olyan műalkotásunk, amely a tömegkultúra területéhez tartozna, tehát nem is érzünk majd rá késztetést, hogy ilyesféle definícióval álljunk elő.) Tanulság: a „tömegkulturális műalkotás” egyetlen definícióját sem cáfolhatjuk meg olyan ellenpéldákra hivatkozva, amelyek – hétköznapi intuíciónk vagy az elméletünk szerint – nem műalkotások.

<sup>6</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k.

tenciális fogyasztóik köre.<sup>7</sup> A tömegkulturális műalkotások tehát részhalmozát képezik a populáris kultúra műalkotásainak.

Carroll a következő definícióval ragadja meg a tömegkulturális műalkotások természetét:<sup>8</sup>

*x* akkor és csak akkor tömegkulturális műalkotás, ha *x* (i) többszörösen instanciálható műalkotástípus, (ii) amelynek példányai tömeggyártásban jönnek létre, és tömeges terjesztésben jutnak el a fogyasztókhoz, valamint (iii) szándék szerint – a narratív struktúra, a szimbólumok, a szándékolt hatás, vagy akár a tartalom szintjén – olyan szerkezeti jellemzőkkel lettek megalkotva, amelyek a lehető legkisebb erőfeszítés árán – gyakorlatilag első látásra, hallásra vagy olvasásra – hozzáférést biztosítanak a művekhez képzetlen (vagy relatíve képzetlen) fogyasztók lehető legszélesebb tömegei számára.

Az (i) feltétel kiköti, hogy kizárólag olyan dolgok lehetnek tömegkulturális műalkotások, amelyek maguk is – meghatározott fajtájú – műalkotások (erről fentebb már volt szó). A (ii) feltétel a szükséges *strukturális*, a (iii) feltétel pedig a szükséges *esztétikai* tulajdonságokat adja meg, amelyekkel egy többszörösen instanciálható műalkotásnak rendelkeznie kell, hogy tömegkulturális műalkotás lehessen. (A szakirodalomban a [iii] feltételt hozzáférhetőségi feltételnek szokás hívni; a továbbiakban én is ezt a szóhasználatot követem.) Az (i) feltétel kizárja a tömegkulturális műalkotások köréből az egyszeres műalkotásokat (illetve azokat a műalkotásokat, amelyeknek a példányai a saját jogukon is műalkotások), a (ii) feltétel pedig kizárja a tömegkulturális műalkotások köréből a nem tömeggyártásban sokszorosított és terjesztett műalkotásokat. Ha az (i) feltételen lazítunk, a (ii) feltételt pedig töröljük vagy megfelelő módon átfogalmazzuk, megkaphatjuk a „populáris-kulturális műalkotás” definícióját.<sup>9</sup>

A strukturális vagy formai (ii) feltétel – az ontológiai (i) feltétellel együtt – önmagában *nem legendő* a tömegkulturális műalkotás fogalmának meghatározásához, lévén a tömeges előállítás és terjesztés nem csupán a tömegkultúra termékeit jellemzi. A *Párhuzamos történetek* példányait éppen olyan nyomdatechnikai eljárások segítségével állították elő, mint *A szitáló fehér por kolostora* példányait, és a

<sup>7</sup> Ami a filmes és a színházi előadás-példányok ontológiai különbségét illeti: a színházi előadás-példányok a rendezői interpretáció-példányok révén jönnek létre, és a saját jogukon is műalkotások, a filmes előadás-példányok viszont az eredeti filmtekercsek vagy az eredeti kópiák másolatai révén jönnek létre, és a saját jogukon nem műalkotások (Noël Carroll: *Theorizing the moving image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. 66–70. o.).

<sup>8</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k., 196–222. o.

<sup>9</sup> Érdekes módon Carroll ezt nem mondja ki expliciten. Feltehetőleg azért, mert őt az *A philosophy of mass art*-ban a tömegkulturális műalkotások természete érdekli, és a populáris-kulturális műalkotásokkal csak annyiban szeretne számot vetni, amennyiben el kell hárítania néhány ellenpéldát (s arra hivatkozhat, hogy ezek populáris-kulturális, de nem tömegkulturális műalkotások).

kötetek pontosan ugyanazokon az utakon jutottak el az olvasóikhoz. (Ugyanez áll a *Werckmeister harmóniá*kra és a *Csak szex és más semmire*. És a példákat még hosszan sorolhatnánk a többi művészeti ágból; leszámítva persze az egyedi műalkotásokat létrehozó művészeti ágakat.) Carroll terminológiájával: az „avant-garde” vagy az „ezoterikus” művészet gyakran ugyanolyan módon jön létre, és ugyanazokon a csatornákon keresztül jut el a fogyasztókhoz, mint a tömegművészet. Carroll „avant-garde” vagy „ezoterikus” művészetten hozzávetőleg valami olyasmit ért, mint amit fentebb „magaskultúrának” neveztem. Fontos hangsúlyozni: az „avant-garde” itt nem egy konkrét, művészettörténetileg jól megragadható stílusirányzatot jelöl, hanem összefoglalóan azokat a műveket, amelyek szántszándékkal nem illeszkednek a fogyasztók előzetes elvárásaihoz, tehát amelyek a művészetfogalmunk kitágítására törekcszenek.<sup>10</sup> Az „ezoterikus művészet” megnevezés ezzel szemben inkább a tradicionálisan magaskulturálisnak tekintett műalkotások azon vonását hangsúlyozza, hogy e művek megértéséhez és értelmezéséhez speciális – művészettörténeti, műfajelméleti stb. – ismeretekre és tájékozottságra van szükség. (A továbbiakban a két terminust párhuzamosan használom.)

A (iii) feltétel, a hozzáférhetőségi feltétel a tömegkulturális műalkotások megkülönböztető esztétikai jegyét adja meg: a tömegkulturális műalkotások – szemben az avant-garde vagy ezoterikus műalkotásokkal – úgy lettek megalkotva, hogy a lehető legtöbb fogyasztó számára könnyen elérhetőek legyenek, azaz megértésük és értelmezésük lehetőség szerint senki számára ne jelentsen akadályt. A hozzáférhetőségi feltétellel szemben számos kifogás merült fel a szakirodalomban; röviden vegyük szemügyre a három legfontosabbat.

Először is: az a tény, hogy egy fogyasztó számára mekkora nehézséget jelent egy műalkotás megértése és értelmezése, nem csupán bizonyos biológiai képességek (például a filmek esetében az arcok felismerésének, vagy a kétdimenziós látvány háromdimenzióssá „fordítása” képességének) működésén múlik, hanem azon is, hogy a kérdéses személy mennyire ismeri a műalkotással kapcsolatban érvényes művészeti konvenciókat. Ez pedig óhatatlanul ahhoz vezet, hogy a tömegkulturális műalkotás fogalmát mindig meghatározott értelmező közösségek (vagy művészeti intézményrendszerek) függvényében tudjuk csak definiálni – hiszen a relatíve képzetlen fogyasztók széles tömegei mindig egy konvencionálisan (intézményesen) meghatározott sztenderdhez képest relatíve képzetlenek. Azaz végső soron kénytelenek vagyunk mégiscsak valamiféle társadalmilag redukcionista magyarázatot adni a tömegkulturális és az avant-garde/ezoterikus műalkotások különbségére. És ez rossz hír Carrollnak, hiszen ő a fenti definíciót pontosan az ilyesfajta meghatározások riválisának szánta.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k. 198. o.

<sup>11</sup> David Novitz: *The difficulty with difficulty*, in: *Journal of Aesthetic Education* (34) [2000], 5–14. o.; hivatkozott rész: 10. o.

Mit állítanak ezek a társadalmilag redukcionista elemzések? A tömegkultúra társadalmi magyarázatai szerint nincsenek olyan strukturális, funkcionális vagy formális tulajdonságok, amelyek különbséget tennének tömegkulturális műalkotások és avant-garde/ezoterikus műalkotások között, következésképpen nincs ontológiai különbség tárgyak e két osztálya között. A redukcionista filozófus általában valamiféle eliminativista stratégiát követ: egyenként megmutatja, hogy a magaskulturális és a populáris-kulturális műalkotások közti különbséget nem lehet visszavezetni sem strukturális, sem a fogyasztóra kifejtett hatással kapcsolatos tulajdonságokra, sem az alkotások eredetének különbségére – így hát csupán a társadalmi konvenciók maradnak; s végső soron az a szerep, amelyet a műalkotások az osztálykülönbségek fenntartásában (és újratermelésében) játszanak.<sup>12</sup> A különbség tehát pusztán *konvencionális*, s tisztán társadalmi terminusokban kell leírunk: osztálykülönbségekre vagy intézményrendszerek különbségére hivatkozva. (Carroll sajnos csupán a legegyszerűbb társadalmi magyarázattal vet számot: a magasművészet az a fajta művészet, amelyet a felsőbb osztályok tagjai fogyasztanak, a tömegkultúra pedig az alsóbb osztályok kulturális szükségleteinek tárgya; valójában persze az alsóbb osztályok manipulálásának eszköze.<sup>13</sup> Ennél természetesen jóval szofisztikáltabb magyarázatot adhatunk, ha mondjuk a kulturális intézményrendszerek különbségére támaszkodunk.)

Fontos azonban észrevennünk, hogy a műalkotások megértésének és értelmezésének részleges konvencionalitása *önmagában* nem jelent problémát Carroll definíciója számára. Hiszen a meghatározás érvényessége azon áll vagy bukik, hogy képesek vagyunk-e különbséget tenni olyan művek között, amelyek a szerzői szándék szerint könnyen hozzáférhetőek a lehető legszélesebb befogadóközöség számára, illetve olyan művek között, amelyek nem ilyenek. És ebből a szempontból majdnem teljesen mindegy, hogy az aktuális fogyasztók számára azért könnyen hozzáférhetőek a kérdéses művek, mert nézőként (vagy olvasóként) úgy vannak „huzalozva”, hogy agyuk automatikusan történetté formálja a mozivásznon látottakat (és a regény oldalain olvasottakat), vagy azért, mert jól ismerik a művek megértéséhez és értelmezéséhez szükséges művészeti konvenciókat.<sup>14</sup>

A társadalmilag redukcionista magyarázatok képviselői hibát követnek el, amikor a konvencionalitásból arra következtetnek, hogy nincs olyan strukturális tulajdonság, amely különbséget tenne magaskulturális műalkotások és tömegkulturális műalkotások között. Vegyük észre: még ha a legkifinomultabb redukcionista magyarázatot választjuk is, akkor sem állíthatjuk, hogy a fogyasztó *pusztán* az osztályhelyzete és az intézményes kulturális csatornák alapján választana a kulturális termékek közül. Olyan ez, mintha azt mondanánk: a társadalom bizonyos szociológiaiilag is jól leírható csoportjai az ilyen-és-ilyen ruhadarabokat

<sup>12</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k. 179. o.

<sup>13</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k. 176–184. o.

<sup>14</sup> Noël Carroll: The debate continues, in: *Journal of Aesthetic Education* (35) [2001], 15–22. o.

preferálják, *következésképpen* nincs semmi közös ezekben a ruhadarabokban azon túl, hogy a kérdéses társadalmi csoportok ezeket preferálják. Gondoljunk csak bele, felismerési kritériumok híján megtörténhetne, hogy egy-egy (*a saját korában*) avant-garde vagy ezoterikus műalkotás, amely véletlenül bekerült a tömegkultúra intézményrendszerébe, komoly piaci sikert arasson – márpedig erre nem nagyon ismerünk példát. (Az *Ulysses* paperback kiadásban is a plázák polcain maradna, hiába választott bátor üzleti stratégiát a regény kiadója.) Tévedés azt gondolni, hogy a művek hozzáférhetősége pusztán intézményes tényezőkön áll vagy bukik. Ám ha egyszer elismertük, hogy a könnyű hozzáférhetőség döntő szerepet játszik a tömegkulturális műalkotások fogyasztásában és létrejöttében, akkor már meg is kaptuk a tömegkulturális műalkotás definíciójának egyik szükséges feltételét – és ebben az esetben érdemes feltenni azt a kérdést, hogy melyek a művek azon tulajdonságai, amelyek széles körű hozzáférhetőséget biztosítanak számukra az adott időpillanatban. (Mint a következő részben látni fogjuk, az antiesszenzialista filozófus pontosan ilyesféle, társadalmilag redukcionista magyarázatok segítségével szeretné feloldani az [I] és a [II] tétel együttes inkonzisztenciáját; az intézményes elemzések kérdésére még visszatérek.)

Másodszor: a fenti definíció túl szűk, mert vannak olyan tömegkulturális műalkotások, amelyek a szerzői szándék szerint nem kívánnak minél szélesebb fogyasztóréteg számára hozzáférhetővé válni; tudatosan csakis meghatározott fogyasztói csoportokat szólítanak meg.<sup>15</sup> A heavy metal nem érthető azok számára, akik nem képesek felismerni a zenei struktúrát ezekben a dalokban; a *Girls* lényegéből semmi nem „jön át” azoknak, akik nem lelik örömeiket a kínos szexuális aktusok és kellemetlen magánéleti konfliktusok realizisztikus filmes ábrázolásában; és a példákat még hosszan sorolhatnánk. A tömegkultúra alkotásai igen gyakran generációs és másféle ellenidentitások kidolgozásában és felmutatásában érdekelték; ezek a művek természetükből adódóan csupán a kérdéses identitással rendelkezők számára hozzáférhetőek.

Az ellenvetés azonban nem éri el a célját. Carroll többször is hangsúlyozza: a megértés kérdését el kell választanunk az ízlés vagy az esztétikai preferenciák kérdésétől.<sup>16</sup> A fenti példákban nem arról van szó, hogy bizonyos befogadók egyszerűen nem értenék meg a heavy metal zenét vagy a *Girls* epizódjait: a heavy metal hallgatója képes lenne utólag elfütyülni a hallott dallamot, a sorozat nézője el tudná mesélni, mi is történt a soron következő epizódban, bármennyire viszolyogtak is a hallottaktól és látottaktól. Ehelyett arról van szó, hogy a kérdéses befogadók esztétikai preferenciáik okán nem képesek *értékelni* ezeket a műalkotásokat. Az esztétikai értékelésnek egészen biztosan szükséges feltétele a műalkotás (legalább minimális szintű) megértése – az értékelés hiányából azonban nem kö-

<sup>15</sup> Novitz: *The difficulty with difficulty*, i. k. 10–12. o.

<sup>16</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k. 205–206. o.; Carroll: *The debate continues*, i. k. 20–21. o.

vetkeztethetünk a megértés hiányára. (Noha bizonyos avant-garde és ezoterikus műalkotások esetében valóban ezzel van dolgunk.)

Harmadszor: a fenti definíció az eredeti szerzői szándékra hivatkozik, és ezzel túlzottan az eredeti kontextusukhoz köti a műveket. Megtörténhet, mi több, meg is szokott történni, hogy bizonyos műalkotások, amelyeket a szerzőjük eredetileg nem a széles művészetfogyasztó tömegekre tekintettel alkotott meg, idővel megtalálják a helyüket a tömegkultúrában. (Gondoljunk csak például Jane Austen regényeinek huszadik századi sikerére;<sup>17</sup> de bárki könnyűszerrel találhat szívének kedves példát a jelenségre.) A szerzői szándékok számtalan módon kudarcot vallhatnak, főleg ami a művek jövőbeli felhasználását és értelmezését illeti; felesleges ilyen bizonytalan tényezővel összekötni a műalkotások tömegkulturális státuszának kérdését.

A megfigyelés helyes, ám nem sodorja veszélybe a fenti definíciót. A legegyszerűbb megoldás, ha a definícióban a szerzői szándék helyett a művet aktuálisan közreadó és terjesztő személy (kiadó stb.) szándékaira hivatkozunk. De – mint fentebb láttuk – az sem veszélyes, ha tudomásul vesszük, hogy a szerzői szándék nem képes transzhistorikusan érvényesülni: a művek megértéséhez és értelmezéséhez (részben) szükséges konvenciók ismeretének megváltozásával a művek elveszíthetik tömegkulturális vagy ezoterikus művészeti státuszukat. (Mi több, erre a rugalmasságra a realista filozófusnak szüksége is van, hogy fel tudja oldani a fenti [I] és [II] tétel inkonzisztenciáját.) A hozzáférhetőségi feltételben a hozzáférhetőségen van a hangsúly, ezért bizonyos mértékig szabad kezünk van a tekintetben, hogy milyen tényezők segítségével rögzítjük a műalkotás azon tulajdonságait, amelyek a hozzáférhetőségért felelnek.

A továbbiakban az egyszerűség kedvéért nem a *populáris* műalkotások, hanem a *tömegkulturális* műalkotások és a *magaskulturális* műalkotások feltételezett értékkülönbségének kérdésével foglalkozom. Az (I) tétel átfogalmazott változata a következőképp hangzik (az áttekinthetőség érdekében a [II] tételt is a tömegkultúrára vonatkoztatva fogalmazom meg):

(I'') A magaskulturális műalkotások (i) *lényegileg* (azaz: *természetükben*) különböznek a tömegkulturális műalkotásoktól, és (ii) ez a különbség értékkülönbséget generál közöttük.

(II'') Magaskultúra és tömegkultúra határai történetileg változnak.

### 3. Konzervativizmus és antiesszencializmus

Aki *konzervatív* stratégiát követ, elismeri a két tétel együttes inkonzisztenciáját, de azt állítja: az inkonzisztenciát nem szükséges feloldani. A két tétel másról szól:

<sup>17</sup> Vö. Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k. 230. o.



a (II'') egy művészettörténeti jelenségről, az (I'') pedig a kortárs kultúrafogyasztás tárgyairól. A (II'') tézis nincsen semmilyen hatással a hétköznapi, „laikus” művészetfogyasztási gyakorlatunkra. Ugyan kit érdekel, hogy a könyvesboltban kezünkben tartott regény nyolcvan vagy százhusz évvel ezelőtt a kortárs fogyasztók körében magasirodalomnak számított-e? (Ha annak számított, akkor mi van? És ha nem, abból mi következik?) Az (I'') tézis viszont a mindenkor jelen pillanatról szól: egyszerűen tudomásul kell vennünk, hogy *adott* a magaskultúra és a tömegkultúra értékalapú megkülönböztetése. Ez az érvelési stratégia azért konzervatív természetű, mert a *status quo* elismerésén alapul: a konzervatív művészetfilozófus határozottan elutasítja, hogy a magaskultúra és a tömegkultúra örökölt megkülönböztetését bármilyen módon (fogalmilag vagy empirikusan) meg kellene alapoznunk. Tudjuk, hogy mely művek tartoznak a magaskultúrához, tudjuk, hogy mely művek tartoznak a tömegkultúrához, és azt is tudjuk, hogy az előbbiek – szemben az utóbbiakkal – értékesek. Ezzel a tudással tökéletesen elboldogulunk a hétköznapiakban, nincs szükség arra, hogy rákérdezzünk a megkülönböztetés érvényességére. Véges lények vagyunk, ennél alapvetőbb fogalmi megkülönböztetéseket sem tudunk egyszer és mindenkorra érvényes módon megalapozni. A legjobb, amit tehetünk, ha elfogadjuk a fennálló helyzetet; a magaskultúra és tömegkultúra megkülönböztetésének létező társadalmi gyakorlata egyszerűen nem szorul igazolásra.

A konzervativizmus kényelmes útja azonban sajnos nem járható. Vegyük észre: az (I'') tézis valószínűleg semmivel sincs komolyabb hatással a hétköznapi, „laikus” kultúrafogyasztási gyakorlatunkra, mint a (II'') tézis. (Eltekintve mondjuk attól a „kulturális lelkiismeretfurdalástól”, amelyet a magaskultúra rajongói érezhetnek egy-egy tömegkulturális műalkotás élvezeteli fogyasztása közben.) A magaskultúra és a tömegkultúra megkülönböztetése kizárólag *normatív* kontextusban válik fontossá. Akkor, amikor egy esztétikai vita során megpróbáljuk megindokolni, hogy a fogyasztónak miért *kell* (vagy miért *nem szabad*) esztétikailag értékelnie egy művet.<sup>18</sup> Vagy amikor amellett keresünk érveket, hogy az államnak miért *kell* az adófizető állampolgárok pénzéből támogatnia bizonyos műalkotások megszületését és terjesztését, más műalkotásokét pedig miért *nem szabad* támogatnia. *Summa summarum*: mivel a magaskultúra és a tömegkultúra értékalapú megkülönböztetése döntő szerepet játszhat (és játszik) a műalkotásokkal kapcsolatos normatív természetű vitáinkban, szükségünk van a megkülönböztetés valamilyen megalapozására. Ebben az esetben viszont azonnal élessé válik az (I'') és a (II'') tétel inkonzisztenciájának kérdése.

<sup>18</sup> Másképpen fogalmazva: magaskultúra és tömegkultúra értékalapú megkülönböztetése fontos szerepet játszhat az *esztétikai kötelezettségeink* megalapozásában. (Az esztétikai kötelezettségekről lásd például Marcia Muelder Eaton: *Aesthetic obligations*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (66) [2008], 1–9. o. Egyáltalán nem biztos, hogy valóban léteznek esztétikai kötelezettségeink, ám e kérdés vizsgálata meghaladná tanulmányom kereteit.)

Az *antiesszencialista*, mint láttuk, úgy szeretné feloldani a két tétel inkonzisztenciáját, hogy tagadja az (I'')-et: nem igaz, hogy a magaskulturális műalkotások *lényegi tulajdonságaik* tekintetében különböznének a tömegkulturális műalkotásoktól, következésképpen természetük különbsége nem is alapozhatja meg az esztétikai értékük különbségét. A tömegkulturális műalkotásokban nincsen semmi közös azon túl, hogy emberek bizonyos csoportja tömegkulturális műalkotásnak tekinti őket, és – szemben a magaskulturálisnak tekintett műalkotásokkal – nem tulajdonít nekik esztétikai értéket. A (II'') tétel az antiesszencialista szerint magától értetődően igaz: az intézményes és társadalmi kontextus megváltozásával a magaskulturális és a tömegkulturális műalkotásokat elválasztó konvencionális határ is áthelyeződik.

Miként arra már Danto is felhívta a figyelmet a „műalkotás” predikátum definíciójával kapcsolatban, a művészet intézményes – és másfajta társadalmilag redukcionista – elemzéseivel az a legnagyobb probléma, hogy minden látszat ellenére rendkívül kicsi a magyarázóerejük.<sup>19</sup> Tegyük fel, hogy egy tárgy kizárólag azért válik tömegkulturális műalkotássá (precízebben: valamilyen tömegkulturális műalkotás egyik példányává), mert meghatározott helyet foglal el a tömegkultúra intézményrendszerén belül. Még ebben az esetben is van értelme megkérdezni, hogy *milyennek kell lennie* egy műalkotásnak ahhoz, hogy bekerülhessen a tömegkultúra intézményrendszerébe. Milyen tulajdonságai révén érdemelte ki a műalkotás, hogy tömegkulturális műalkotásként tartjuk számon? Elképzelhető, hogy az intézményes vagy művészetszociológiai magyarázat helyesen írja le a tömegkulturális műalkotások fogyasztásának társadalmi gyakorlatát. Ám az antiesszencialista művészetfilozófusok a kultúrafogyasztás társadalmi meghatározottságából jogosulatlanul következtetnek arra, hogy a tömegkultúra tárgyiban szó szerint *nincs semmi közös*, azaz nincsenek olyan (akár relációs!) tulajdonságok, amelyek különbséget tennének tömegkulturális és magaskulturális műalkotások között.

Az antiesszencialista feltehetőleg a következő választ adná az ellenvetésre: természetesen senki nem tagadja, hogy a konvencionálisan X-nek tekintett tárgyak rendelkezhetnek közös tulajdonságokkal. Bizonyára léteznek vagy létezhetnek felismerési kritériumok, amelyek alapján a szóban forgó közösségek tagjai a tárgyat az X-nek tekintett tárgyak közé sorolják. Az antiesszencialisták mindössze annyit állítanak, hogy ezek a tulajdonságok *nem lényegi tulajdonságok*. A tárgyak nem azért lesznek X-ek, mert rendelkeznek ezekkel a tulajdonságokkal, hanem azért, mert a releváns közösségek tagjai X-nek tekintik őket. Elemzésük *redukcionista*: az „X-nek levés” tulajdonságát olyan tényekre vezetik vissza, amelyeket kizárólag szociológiai leírások révén ragadhatunk meg adekvát módon. Egyszerűen fogalmazva: az antiesszencialista szerint rákérdezhetünk, hogy mi a közös az X-nek tekintett tárgyakban, de semmi érdekeset nem fogunk megtudni, hiszen

<sup>19</sup> Danto: *A közhely színeváltozása*, i. k. 41–42. o.

az az egyetlen érdekes tény velük kapcsolatban, hogy a társadalom bizonyos tagjai X-nek tekintik őket. A közös tulajdonságaikra irányuló kutatás semmit nem árulna el az X-ek természetéről – tudniillik e dolgok természete abban áll, hogy meghatározott viszonyban állnak bizonyos közösségek bizonyos tagjaival.

Ezzel a válasszal az antiesszencialista a nehezebb utat választja. A könnyebb út az lenne, ha azt állítaná: az „X-nek levés” tulajdonságát azért kell „külső” társadalmi összefüggésekre visszavezetnünk, mert nincs olyan tulajdonságcsoporthoz, amellyel minden X és csak az X-ek rendelkeznének (az „X-nek tekintve lenni bizonyos emberek által” relációs tulajdonságtól eltekintve). Az antiesszencialista és redukcionista filozófusok, mint láttuk, ezt az eliminativista stratégiát szokták választani. Ha a könnyebb út mellett dönt, az antiesszencialistának azt kell megmutatnia, hogy Carroll definíciójának valamelyik feltétele nem teljesül. (Erre tett kísérletet például David Novitz, amikor az eredeti szándékok szerint szűkebb fogyasztói csoportokat megszólítani akaró tömegkulturális műalkotásokra hivatkozott.) Ha viszont az antiesszencialista a nehezebb utat választja, és elismeri egy ilyen tulajdonság vagy tulajdonságcsoporthoz létezését, hihető magyarázatot kellene adnia arra, hogy a kérdéses tulajdonságcsoporthoz miért nem tartozik hozzá az X-ek természetéhez. Hogyan lehetséges, hogy egy adott tulajdonságcsoporthoz segítségével extenzionálisan adekvát definícióját adhatjuk az X-ek halmazának, ám ezek a tulajdonságok mégsem képezik a szóban forgó X-ek természetét?

Carroll definíciójával kapcsolatban nem elég annyit mondani, hogy a társadalmi és kulturális közeg *magyarázati szempontból alapvetőbb* a hozzáférhetőséghez képest – tudniillik ha a társadalmi és kulturális közeg nem lenne ilyen és ilyen, akkor a tömegkulturális műalkotások nem lehetnének könnyen hozzáférhetőek a fogyasztók széles tömegei számára. Ebből ugyanis semmilyen módon nem következik, hogy maguk a hozzáférhetőséget biztosító tulajdonságok nem tartoznak hozzá a tömegkulturális műalkotások természetéhez. Sem az nem következik belőle, hogy (a) a tömegkulturális műalkotások valójában nem rendelkeznek azokkal a tulajdonságokkal, amelyek révén aktuálisan hozzáférhetővé válnak fogyasztók széles tömegei számára; sem az, hogy (b) ezeket a tulajdonságokat maradék nélkül visszavezethetjük a társadalmi és kulturális kontextus más tényezőire. Ha a tömegkulturális műalkotásokat leíró szótárunkból kiküszöböljük a műalkotások széles hozzáférhetőségét biztosító tulajdonságokra utaló kifejezéseket, valami lényegi elem *elvész* a magyarázatunkból, amelyet nem tudunk pótolni azzal, ha a fogyasztók osztályhelyzetére vagy a kulturális intézmények működésére hivatkozunk.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Elképzelhető, hogy az antiesszencialista azt válaszolná: a hozzáférhetőséget biztosító tulajdonságokra utaló kifejezéseink kiküszöbölésével nem tűnik el semmi lényeges a magyarázatainkból, hiszen csak azok a tulajdonságok lehetnek lényegiek, amelyek közvetlenül döntő szerepet játszanak a tömegkulturális műalkotások fogyasztásának társadalmi gyakorlatában. Ebben az esetben azonban a tömegkulturális műalkotások lényegi tulajdonságairól szóló vita pusztán *verbális vita*, amely a körül a kérdés körül forog, hogy bizonyos

Mind a konzervatív, mind az antiesszencialista stratégia túl nagy árat követel tőlünk az (I'') és a (II'') tétel inkonzisztenciájának kezeléséért. Lássuk, milyen esélyekkel vág neki a feladat megoldásának a realista filozófus!

#### 4. A realizmus esélyei

A realista álláspontot kétféle változatban is megfogalmazhatjuk. A *mérsékelt realista* szerint a magaskulturális műalkotások lényegileg, azaz természetükben különböznek a tömegkulturális műalkotásoktól, ám ez a különbség önmagában nem generál értékkülönbséget közöttük. A tömegkulturális műalkotásokat olyan (formai stb.) tulajdonságokkal ruházta fel az alkotójuk, amelyek révén (aktuálisan) hozzáférhetővé váltak fogyasztók széles tömegei számára – a könnyű hozzáférhetőség azonban nem vezet az esztétikai érték hiányához. A mérsékelt realista tehát csak az (I'') tétel első feltétele mellett kötelezi el magát:

(I'') A magaskulturális műalkotások *lényegileg* (azaz: *természetükben*) különböznek a tömegkulturális műalkotásoktól.

(II'') Magaskultúra és tömegkultúra határai történetileg változnak.

E két tétel látszólagos inkonzisztenciáját a következőképpen oldhatjuk fel: az a tulajdonság, amely különbséget tesz magaskulturális műalkotások és tömegkulturális műalkotások között, valamilyen *relációs* tulajdonság. Jelesül: a tömegkulturális műalkotások a „könnyen hozzáférhetőnek lenni az aktuális fogyasztók számára” relációban állnak a fogyasztóikkal. (Egészen pontosan fogalmazva: ez az *egyik* különbség. A Carroll-féle definíció ontológiai és strukturális feltétele legalább olyan fontos, mint a hozzáférhetőségi feltétel, de most az egyszerűség kedvéért ezektől tekintsünk el.) A hozzáférhetőség mértéke azonban mindig *részben* a művészeti konvenciók ismeretének éppen érvényes sztenderdjein múlik, következésképpen e sztenderdek változásával magaskultúra és tömegkultúra határai is változni fognak.<sup>21</sup>

---

tulajdonságokat – amelyek létezését mindkét fél elismeri – nevezhetünk-e „lényegi tulajdonságoknak”.

<sup>21</sup> Részletesebben: tegyük fel, hogy adott egy *M* műalkotás, amelynek  $m_1, m_2 \dots m_n$  példánya az *A*, *B*, *C* és *D* tulajdonságai révén  $t_1$ -ben könnyen hozzáférhető fogyasztók széles tömegei számára, mivel a  $t_1$ -ben érvényes *Sz1* sztenderdek szerint fogyasztók széles tömegei képesek észlelni az *A*, *B*, *C* és *D* tulajdonságokat. Elképzelhető, hogy e sztenderdek konvencionális változásának hatására (azaz *Sz2* szerint)  $t_2$ -ben a fogyasztók többsége már csak *M* példányainak *A*, *B* és *C* tulajdonságát lesz képes észlelni, ami nem csupán csökkenti a fogyasztás élvezeti értékét, de egyúttal a megértésnek is akadályává válik. Ebben az esetben *M* elvesztette tömegkulturális műalkotás státuszát, s – amennyiben az *Sz2* által előírtnál több művészeti ismerettel rendelkező befogadók továbbra is el tudnak jutni a *D* tulajdonsághoz – átkerült a magaskulturális műalkotások osztályába.

A mérsékelt realista tehát a műalkotások és az aktuális fogyasztók viszonyával kapcsolatos relációs tulajdonságokra vezeti vissza magaskulturális műalkotások és tömegkulturális műalkotások különbségét, ezáltal pedig képes számot adni magaskultúra és tömegkultúra határainak történeti változásáról. Fel kell adnia viszont azt az elgondolást, hogy a magaskultúra alkotásai pusztán magaskulturális státuszuknak köszönhetően esztétikailag értékesebbek lennének a tömegkulturális műalkotásoknál.<sup>22</sup>

Az értékrealista az (I'') tétel mindkét feltétele mellett elkötelezi magát. Ezzel azonban rendkívül nehéz feladatot vesz a nyakába: olyan tulajdonságot kell találnia, amely (a) inkompatibilis a tömegkulturális műalkotást definiáló esztétikai tulajdonsággal, a hozzáférhetőséggel, és amelyről meg tudja mutatni, hogy (b) az esztétikai érték forrása. (Majd ezek után találnia kell egy másik tulajdonságot is, amely szintén az esztétikai érték forrása, ám amely nem tartozik a magaskulturális műalkotás definiáló tulajdonságai közé – legalábbis ha számot szeretne adni az esztétikailag gyenge magaskulturális műalkotások létezéséről.)

Egészen biztosan nem elég, ha az értékrealista egyszerűen a tömegkulturális műalkotást definiáló esztétikai tulajdonság „ellentétére” hivatkozik, s azt mondja, hogy a magaskulturális műalkotások olyan művek, amelyek – bizonyos tulajdonságaik révén – megnehezítik a megértésüket és értelmezésüket az átlagos befogadó számára, s pontosan ez teszi őket értékessé. Vajon miért lenne egy műalkotás értékes *önmagában* véve azért, mert megértéséhez és értelmezéséhez komoly erőfeszítést kell tennie a befogadónak? A protestáns munkaetika az esztétikum területén nem túl gyümölcsöző elgondolás: ha azt mondjuk, hogy a megértésbe és értelmezésbe fektetett erőfeszítés *minden mástól függetlenül* esztétikai értékkel ruházza fel a műalkotást, akkor lényegében magyarázat nélkül hagyjuk az esztétikai érték létrejöttét.<sup>23</sup> Ráadásul mindennek fényében a dilettáns szerzők zavaros (s intuíciónk szerint esztétikailag gyenge) műveit is értékes magaskulturális műalkotásoknak kellene tekintenünk, hiszen ezek is alaposan próbára teszik megértési és értelmezési képességeinket.

Az alábbiakban számba veszek néhány erős jelöltet a magaskulturális műalkotások *differentia specificájának* szerepére. Miként látni fogjuk, ezek a tulajdonságok vagy nem inkompatibilisek a széles körű hozzáférhetőség tulajdonságával, vagy nem állíthatjuk róluk, hogy szükséges feltételei lennének az esztétikai értéknek.

Az első jelölt: a magaskulturális műalkotások aluldeterminálják az értelmezéseket. Míg a tömegkulturális műalkotások egyszer használatosak, tehát kimeríthetők – például: a krimi nem érdemes újraolvasni, ha tudjuk, ki a gyilkos; az azonos receptre készülő romantikus komédiákat nem szoktuk újraneézni, hanem

<sup>22</sup> Korábban én is a mérsékelt realista, konvencionalista álláspont mellett érveltem (ld. Bárány Tibor: Szépirodalom vs. lektűr. Egy rossz fogalmi megkülönböztetésről, in: *Holmi* (2011/2.), 249–270. o.). Az alábbiakban nagymértékben támaszkodok e korábbi tanulmány gondolatmenetére.

<sup>23</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k. 47., 99. o.

inkább választunk egy másikat, ha ilyesmire vágyunk –, addig a magaskulturális műalkotások minden találkozáskor új és új arcukat mutatják a fogyasztó felé. A többször használatos művek értékesebbek az egyszer használatosaknál, hiszen bármiben áll is a használati értékük, többet tudnak belőle nyújtani az őket használó személynek. (Például: nagyobb mennyiségű esztétikai élvezetet okoznak, vagy nagyobb mértékben növelik az ismereteinket.)

Nem világos azonban, hogy az értelmezések aluldeterminálása miért és mennyiben lenne inkompatibilis a széles körű hozzáférhetőséggel. Elvileg elgondolható olyan műalkotás, amely aluldeterminálja az értelmezéseket, ám nem követel komoly interpretációs erőfeszítést a fogyasztótól – sem az aktuális értelmezés előállításánál, sem annak érdekében, hogy a fogyasztó rájöjjön: olyan műalkotással van dolga, amely aluldeterminálja az értelmezéseket. Mi több, a kortárs tömegkultúra (kis túlzással) tele van konvencionálisan nyitott művekkel; gondoljunk csak a szándékosan nyitva hagyott befejezésű thrillerekre (például az *Elemi ösztönrre*), a sokértelműen metaforikus dalszövegekre vagy a virtuális és reális történetíkokat szétszálazhatatlanul változtató sci-fikre (mondjuk az *Eredetre* vagy a *Mátrix*-trilógiára). Másrészt: az újraértelmezhetőség nem szükségképpen annak függvénye, hogy a műalkotás szisztematikusan aluldeterminálja-e az értelmezéseket. Nem csupán a nyitott művek többször használatosak: ugyanaz az analitikus – Agatha Christie-féle dramaturgiát alkalmazó – detektívregény számos alkalommal újraolvasható, ha minden alkalommal más és más interpretációs technikákat alkalmazunk, más és más részletekre figyelünk (lásd például a *Gyilkosság az Orient expresszen* gender szempontú vagy morálfilozófiai olvasatait). Harmadrészt: még ha elfogadnánk is, hogy az értelmezések aluldeterminálása inkompatibilis a széles körű hozzáférhetőséggel, valamint kizárólag az értelmezéseket aluldetermináló művek lehetnek többször használatosak, akkor sem tűnik helyesnek a művek esztétikai értékét kizárólag a interpretációk *mennyiségétől* tenni függővé. Hétköznapi intuíciónk szerint hiába determinálja alul egy mű az értelmezéseit, ha ezek az értelmezések egytől egyig unalmasak – és fordítva, hiába „egyértelmű” egy mű (legalábbis egyazon interpretációs repertoárt használva), ha ez az egyetlen értelmezés izgalmas és élvezetes, a művet esztétikailag értékesnek tartjuk, és örömmel olvassuk újra számos alkalommal.<sup>24</sup>

A másik jelölt: a magaskulturális műalkotások poétikailag radikálisan újszerűek. Míg a tömegkulturális műalkotások bevett recept alapján készülnek, hogy minél könnyebben emészthetők legyenek a népszerű műfaji konvenciókat jól ismerő széles befogadóközönség számára, addig a magaskulturális műalkotások nem illeszkednek semmilyen műfaji konvenciórendszerhez, vagy radikálisan összekeverik a bevett műfaji kódokat, így készítve új interpretációs technikák kipróbálására vagy kidolgozására a befogadókat. A tömegkulturális műalkotások fogyasztója passzív szerepet játszik a befogadás során: automatikusan alkalmaz-

<sup>24</sup> Ezzel kapcsolatban ld. a 3. jegyzetet.

za a már ismert és jól begyakorolt értelmezési eljárásokat. Ezzel szemben a magaskulturális műalkotások aktív részvételt követelnek a fogyasztójuktól: a művek által kiváltott termékeny zavar a befogadónak – képzeletét, interpretációs találékonyságát, asszociációs képességeit (stb.) használva – saját erejéből kell úrrá lennie.<sup>25</sup>

És a poétikai újszerűség miért generál esztétikai értéket? Az egyik érvelés szerint az értelmezés szabad (értsd: nem előzetes sémákhoz illeszkedő) játéka, az aktív részvétel a jelentés kialakulásában *esztétikai élvezetet* okoz. Egy másik elgondolás szerint az imaginatív és reflexiós képességeink gyakorlása végső soron az *esztétikai autonómia* megvalósításával egyenértékű, az esztétikai autonómia pedig a morális és a politikai autonómia előfeltétele. A tömegkultúra három értelemben is akadályozza az egyén és a közösség morális és politikai autonómiájának kibontakoztatását. A tömegkulturális műalkotások nem adnak teret az imaginatív és reflexiós képességeink gyakorlásának, ezáltal meggátolják az esztétikai autonómia kiteljesedését; az imaginatív és reflexiós képességeink gyakorlása híján hajlamosak válnunk megváltoztathatatlanul tekinteni a saját társadalmi helyzetünket (hozzászokunk, hogy a dolgok megváltoztathatatlanul pontosan olyanok, amilyenek a róluk szóló, állandó jelentésű reprezentációk mutatják őket); a tömegkultúra által vég nélkül, változtatlanul ismételt sztereotípiák és történetek sugallatára kritika nélkül elfogadjuk, hogy a társadalmi körülményeket nem lehet átalakítani.<sup>26</sup>

Egy harmadik elképzelés szerint a radikálisan újszerű műalkotásoknak *episztemikus értékük* van. Az esztétikai értéket az esztétikai élvezetre visszavezető élvezetalapú modellel szemben, valamint az esztétikai értéket a morális értékre visszavezető autonómiamodellel szemben ez a modell az esztétikai értéket az episztemikus értékre vezeti vissza. A radikálisan újszerű műalkotások új perspektívát nyitnak a már ismert dolgokra: önmegismerésünk és világmegismerésünk genuin eszközei. A tömegkulturális műalkotások csak azt mondják újra, amit önmagunkról és a világról már tudunk. Jó előre világos, mi történik majd a regény oldalain vagy a televízió (házimozsi-szett) képernyőjén, valamint az is, hogy mi, a fogyasztók hogyan fogunk reagálni ezekre a történésekre. A magaskulturális műalkotások ezzel szemben zavarba hozzák a befogadójukat: rákényszerítenek, hogy más perspektívából tekintsünk a művek által újszerűen ábrázolt dolgokra.

<sup>25</sup> A poétikai újszerűség nem csak és nem is elsősorban tartalmi újszerűséget jelent, hanem a *megformáltság* újszerűségét. 2011-es tanulmányomban a radikális poétikai újszerűség követelménye mellett a radikális nyelvi újszerűség követelményével is számot vetettem, és az ez utóbbit a magasirodalom kritériumának tekintő álláspontokat *nyelvközpontú esztétizmusnak* neveztam. Itt nem térek ki erre az álláspontra, mivel ez csupán a radikális poétikai újszerűségre hivatkozó értékrealizmus egyik változata, amely ráadásul kizárólag a nyelvi természetű műalkotásokra alkalmazható (a filmre és a zenére nem).

<sup>26</sup> Ez hozzátvetőleg Adorno és Horkheimer álláspontja. Carroll három érv formájában rekonstruálja a szerzőpáros elemzését (*A philosophy of mass art*, i. k. 70–89. o.); a fenti bekezdésben összevontam a három érvet.

És ennek során, miközben megpróbálunk úrrá lenni a zavarunkon, saját jellemünk vagy pszichénk rejtett – mert a hétköznapi tevé-vevés során felszínre nem kerülő – oldalai is megmutatkoznak számunkra.

Mindenekelőtt vegyük észre: a tradicionálisan magaskulturálisnak tekintett műalkotások között legalább annyi konvenciókövető mű található, mint a tradicionálisan tömegkulturálisnak tekintett műalkotások között. (Legfeljebb csak az a különbség, hogy a magaskulturális műalkotásoktól hagyományosan *elvárjuk* a poétikai újszerűséget, míg a tömegkulturális műalkotásoktól nem.)<sup>27</sup> És fordítva: a tömegkulturális műalkotások esetében sem ritka az óvatos (vagy időnként radikális) konvencióértés. Nem csupán arról van szó, hogy megmosolyogtatóan téves az a naiv romantikus elképzelés, miszerint az igazi művészzseni *ex nihilo* teremti meg az autonóm, csak a saját törvényeinek engedelmeskedő műalkotásokat. Hanem arról, hogy a művészet lényegét tekintve konvencionális tevékenység, ezért minden műalkotás többé-kevésbé konvenciókhoz igazodik,<sup>28</sup> és hogy kinek melyik műalkotás számít radikálisan újszerűnek, az elsősorban a befogadói szokásokon múlik (milyen sorrendben találkozott a befogadó a művekkel, a konvenciók ismeretének milyen sztenderdjei érvényesek az adott értelmező közösségben, stb.). A Carroll-féle avant-garde műalkotásokhoz is találhatunk számtalan olyan befogadót, akik hozzáédződtek az ilyesfajta művekhez; és fordítva, a tömegkultúra tájékozatlan fogyasztói számos konvencióértést egyszerűen nem képesek konvencióértésként érzékelni. Következésképpen a poétikai újszerűség legalább annyira konvencionális és kontextuális tényező függvénye, mint a hozzáférhetőség.

Eddig hallgatólagosan elfogadtam, hogy a poétikai újszerűség és a hozzáférhetőség mértéke fordítottan arányos egymással. Ez első pillantásra mindenképpen jó hír az értékrealistának, mivel elemzése átmegy az első szűrőn: nincs olyan műalkotás, amely egyszerre rendelkezne a tömegkulturális műalkotást és a magaskulturális műalkotást definiáló esztétikai tulajdonsággal. Másfelől viszont számos határesettel lesz dolgunk: számos olyan műalkotás létezik, amely *óvatosan* konvencióértő vagy újszerű, ezért *relatív*e széles befogadóközönségre tarthat számot. Az esztétikai érték esetében viszont eddig nem beszéltünk fokozatokról: egy műalkotás vagy rendelkezik azon tulajdonságokkal, amelyek esztétikai értékkel ruházzák fel, vagy nem rendelkezik velük. Alighanem ezért szerepel a fenti kritériumban a „radikális” jelző: kizárólag a *radikálisan* konvencióértő (*radikálisan* újszerű) művek tarthatnak számot a „magaskulturális műalkotás” megtisztelő címkéjére – és kizárólag ezek a művek rendelkezhetnek esztétikai értékkel. (És ezek közül sem az összes rendelkezik vele, lévén ismerünk esztétikailag gyenge radikálisan újszerű műveket is.) Mindez viszont azt jelenti, hogy a poétikai újsze-

<sup>27</sup> Szórakoztató következménye ennek a tradicionálisan tovább élő igénynek, hogy a kortárs magyar irodalomkritika rendszeresen számon kéri a frissen megjelent „szépirodalmi” műveken a poétikai újszerűséget – majd zömüket kénytelen elmarasztalni, amikor (természetesen) nem találja meg bennük az újszerűség jegyeit.

<sup>28</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k. 69. o.



rűsregr hivatkozó értékrealista máshol húzza meg a magaskulturális és a tömegkulturális műalkotások határát, mint ahol mi szoktuk meghúzni, és a hétköznapi elgondoláshoz képest jóval szűkebbre szabja a magaskulturális műalkotások körét. Ám ha ezt kiküszöbölendő mégiscsak megengedi, hogy az esztétikai értéknek fokozatai legyenek, akkor egyáltalán nem biztos, hogy az értékkülönbség megalapozásához szükséges bátor következtetéseket is le tudja vonni. (Elképzelhető, hogy egy műalkotás csak *kicsit* ragad ki bennünket a hétköznapi tevésevés világából?) Ám valószínűleg ezt kell tennie.<sup>29</sup>

Másrészt nem teljesen világos, mit ért az értékrealista azon, hogy a tömegkulturális műalkotások *passzivitásra* kárhoztatják a befogadójukat. Még a legegyszerűbb, leghagyományosabb detektívregény olvasása vagy romantikus komédia nézése közben is számos dolgot tesz a befogadó: következtetéseket von le, előfeltevéseket alkot a szereplők jellemével kapcsolatban, az elvárásai és a látottak alapján az eseményeket narratív struktúrába szervezi, nyelvi és képi metaforákat értelmez, morális ítéleteket formál és érzelmi reakciót ad az olvasottakra vagy látottakra.<sup>30</sup> Ezek közül némelyiket valóban automatikusan hajlja végre, másokat viszont tudatos reflexió kíséretében. Rendkívül furcsa – és a hétköznapi intuíciónkkal vagy a szokásos nyelvhasználatunkkal szögesen ellentétes – azt állítani, hogy ezenközben a befogadó passzív maradna. Ráadásul a radikálisan konvencióseértő művek megértése és értelmezése esetében is *ugyanezek* a folyamatok játszódnak le, csak legfeljebb lassabban, és talán komolyabb mértékű reflexió kíséretében. Ha az értékrealista valami mást ért aktivitáson és passzivitáson, el kellene magyaráznia, hogy pontosan miről is van szó.

Ami pedig az esztétikai érték megalapozását illeti: az élvezetalapú modell képviselőjének érvelése nem igazán meggyőző. Bármi legyen is az esztétikai élvezet, egészen biztos, hogy nem csupán a konvencióseértő művek hatására beállt (termékeny) értelmezői zavar során tapasztalja a befogadó. Ha valaki azt állítja, hogy kizárólag az értelmezői műveletek megakadása, vagy az értelmezői műveletekre adott befogadó reflexió közben tapasztalunk esztétikai élvezetet, az nyilvánvalóan fenomenológiailag nem adekvát leírását adja az esztétikai tapasztalatnak. Még csak abban sem vagyok biztos, hogy amikor a regény vagy a film cselekményének megértése nehézséget okoz a befogadó számára (aki megpróbál úrrá lenni a zavarán, ezért igyekszik az olvasottak vagy a látottak alapján időbeli és ok-okozati sorrendbe rendezni az eseményeket), akkor a kérdéses befogadó valóban *speciális fajtájú* esztétikai élvezetet élne át – olyat, amelyet egy lineáris cselekményű mű meg-

<sup>29</sup> Tegyük hozzá: egyáltalán nem biztos, hogy a konvencióseértés mértéke fordítottan arányos a hozzáférhetőséggel. Vajon nem gondolható el olyan helyzet, hogy egy mű radikálisan megseértse az adott értelmezői közösségben jól ismert konvenciókat, de az új művészeti konvenciók jegyében létrejött műalkotás megértése és értelmezése ne követeljen komoly erőfeszítést az értelmező közösség tagjaitól? Minden attól függ, hogyan definiáljuk a *radikális* konvencióseértést. Ezzel a kérdéssel itt nem tudok részletesebben foglalkozni.

<sup>30</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k. 45. o.

értése során nem tapasztal. De még ha így lenne is, ez egyértelműen kevés lenne az értékrealista számára. Ha a magaskulturális műalkotások *csupán azért* értékesek, mert képesek kiváltani egy olyan speciális fajtájú esztétikai élvezetet, amelyet a tömegkulturális műalkotások nem képesek, miközben másféle esztétikai élvezetet igenis kiváltanak, akkor valójában nem sikerült megmagyaráznunk a kétféle műalkotás esztétikai értékkülönbségét.

Az esztétikai autonómiára alapozott modell alapján sem járunk sokkal több sikerrel. Először is: nem igaz, hogy az esztétikai autonómia előfeltétele lenne a morális vagy a politikai autonómiának. Nem csupán műalkotások révén tudjuk elgondolni, hogy a dolgok másképpen legyenek, mint ahogyan vannak. A művészet ennek csupán az egyik eszköze.<sup>31</sup> Másrészt: a legkevésbé sem igaz, hogy a tömegkulturális műalkotások akadályoznák a képzelet szabad játékát, vagy általában véve az imaginatív és reflexiós képességeink gyakorlását. Számos tömegkulturális műfaj pontosan erre a lehetőségre épít, első helyen is például a science fiction.<sup>32</sup> Harmadrészt: tévedés úgy gondolni, hogy a tömegkulturális műalkotások a társadalmi *status quo* megváltoztathatatlanságát sugallják. Ismét csak gondoljunk a science fictionre, vagy a mozgósító célú antiutópiákra – vagy egyszerűen csak a társadalmi igazságtalanságok rendszerét leromboló westernhősökre, a szuperbörtönökből kiszabaduló ártatlanul meghurcolt nehézfiúkra, vagy a társadalomilag beléjük táplált előítéleteken felülemelkedni képes *sitcom*-hősökre.<sup>33</sup> Negyedrész: még csak az sem igaz, hogy a tömegkultúra folyamatosan ugyanazokat a sztereotípiákat ismételgetné. A tömegkulturális műalkotások története, akárcsak úgy általában véve a művészet története, konvenciók folyamatos változásáról, átalakulásáról szól. Nagyon madártávlati perspektívából kell rápillantani erre a történetre, hogy mindez ne tűnjön fel.<sup>34</sup>

Az episztemikus értékre alapozott modell a legerősebb jelölt az esztétikai érték megalapozására. Az értékrealistának azonban valahogyan be kellene bizonyítania, hogy a konvenciókövető tömegkulturális műalkotások nem alkalmasak az ön- és világismeretünk növelésére. Márpedig ez nem tűnik egyszerű feladatnak. (Vajon a *Homeland* nem alakítja át mindazt, amit a nézők az „idegen” és az „ismerős” fogalom párról korábban gondoltak? Vagy a *Maffiózók* nem hozza felszínre a modern ember identitásának belső ellentmondásait? Stb.) Ám a tétel másik oldalának bizonyítása még több nehézséggel jár. Az értékrealista leírása a magas-

<sup>31</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k. 81–82. o.

<sup>32</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k. 85–86. o.

<sup>33</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k. 86–88. o. Természetesen az értékrealista azt válaszolhatja, hogy mindez nem elég, mert a tömegkulturális műalkotások soha nem mutatják fel a radikális társadalmi változás lehetőségét. De ez tévedés. Daenerys Targaryen a *Trónok harca*ban felszabadítja az elfoglalt kereskedőváros rabszolgáit, majd maga mellé állítja őket, és háborúba kezd a birodalomban élő összes rabszolga felszabadításáért. Mi ez, ha nem radikális társadalmi változás, amelyet ráadásul a mű valós, elérhető lehetőségként ábrázol?

<sup>34</sup> Carroll: *A philosophy of mass art*, i. k. 88. o.

kulturális műalkotások befogadásáról fenomenológiailag nem adekvát. A radikálisan konvenciósertő művek megértése és értelmezése során érzett (termékeny) zavar nem feltétlenül vezet el ismereteink bővüléséhez, már csak azért sem, mert nem minden esetben ismeretszerzési céllal fogyasztunk műalkotásokat. És nem véletlenül vagyunk ilyen tartózkodóak: a világirodalom és a filmtörténet klasszikusai – kevés kivétellel – semmi igazán újszerűt vagy izgalmasat nem árulnak el az emberi természetről, nem gyarapítják, és nem változtatják meg meglévő morális meggyőződéseinket, nem növelik a világra vonatkozó vagy önmagunkkal kapcsolatos *propozicionális* tudásunkat.<sup>35</sup> Feltehetőleg az értékrealista nem is valamiféle tételes, propozicionális ismeretre gondol, amikor a magaskulturális műalkotások episztemikus értékét hangsúlyozza, hanem arra, hogy ezek a művek *speciális perspektívát nyitnak* a körülöttünk lévő világra. (Esetenként éppen azáltal, hogy hangsúlyosan nem a mi világunkról szólnak.) Ezt természetesen minden további nélkül elfogadhatjuk – azzal a megszorítással, hogy a tömegkulturális műalkotások is ezt teszik. Minden műalkotás speciális perspektívát nyit a világra.

A műalkotások azon jellemzőjéről, hogy sajátos perspektívát nyitnak a világra, valamint arról, hogy ezek a perspektívák bizonyos befogadók számára ismerősek lehetnek, más befogadók számára pedig újszerűek, anélkül is számot tudunk adni, hogy a műalkotások esztétikai értékét a műalkotások episztemikus értékére redukálnánk. Ezért nem látom okát, hogy értékrealista álláspontot foglaljunk el. A mérsékelt realizmus tökéletes magyarázatot ad a magaskultúra és a tömegkultúra természetének különbségére, s feloldja a látszólagos ellentmondást, amely e kétféle típusú műalkotás természetének állandósága és a magaskultúra és tömegkultúra határának folyamatos történeti változása között feszült. A magyarázat ára: fel kell adnunk azt az elképzelést, hogy a magaskultúra alkotásai pusztán magaskulturális státuszuknak köszönhetően esztétikailag értékesebbek lennének a tömegkulturális műalkotásoknál. Egészen biztos vagyok benne, hogy ezt az árat érdemes megfizetni.

<sup>35</sup> Erről ld. Jerome Stolnitz: On the cognitive triviality of art, in: Peter Lamarque – Stein Haugom Olsen (szerk.), *Aesthetics and the philosophy of art. The analytic tradition*, Blackwell, 2004., 337–343. o. A kortárs művészettudományban természetesen nem mindenki fogadja el Stolnitz álláspontját, s a propozicionalista kognitívizmusnak – annak az álláspontnak tehát, amelynek értelmében a műalkotások révén az értelmezők valódi tudáshoz jutnak, s ez a tudás *propozicionális* természetű – is vannak képviselői. A kognitívizmus kérdésköréről jó áttekintést nyújt Berys Gaut: Art and knowledge, in: Jerrold Levinson (szerk.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003., 436–450. o.; Berys Gaut: *Art, emotion and ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2007., 133–164. o.; Kieran, Matthew – Lopes, Dominic McIver (szerk.): *Knowing art. Essays in aesthetics and epistemology*, Springer, 2006., xi–xxiv. o.



GYENGE ZOLTÁN

## Tömeg versus kultúra – elmélkedés a művészet és a filozófia kapcsolatáról

„A kor tudományos törekvése megsemmisítette önmagát, midőn elért erre a pont-ra (...) tökéletesen híján ama képességnek, hogy tovább művelődjék: a kor többé nem tud olvasni, ezért minden írás hiábavaló.”<sup>1</sup> Ezek a mondatok nem most, hanem 1806-ban hangzottak el. Abban a korban, amelyre most talán nosztalgiával tekint vissza az ember, mert azt hiszi – retrospektíve –, hogy akkor még volt értelme valamit mondani, tenni, létrehozni, hiszen kétségtelenül az európai kultúra egyik legnagyobb korszakáról van szó. Így visszatekintve. *Fichte* – talán úgy érezzük – jogosulatlanul kesereg berlini előadásában, főleg, ha saját korunkra gondolunk. Még érdekesebben csengenek ezek a szavak akkor, amikor a tömegkultúra erőteljes előretörésével többen beszélnek a művészet végéről.

*Hans Belting* *Fichte* után csaknem kétszáz évvel később mondja: „a tömegkultúra nem ismeri a hitelességet, csak a közhelyet és az ismétlést”.<sup>2</sup> Van-e akkor még egyáltalán értelme – nem ahogy *Belting* gondolja a művészettörténetről – magáról a művészetről beszélni. Rövid eszmefuttatásunk azt vizsgálja, hogy

1. milyen rendszerben értelmezhető a *tömeg és kultúra* viszonya;
2. filozófia és művészet kapcsolata, avagy *Hegel* és *Schelling* szerint mi a művészet célja;
3. *halott-e* a művészet, és ha igen, kell-e siratni.

### 1. Tömeg versus kultúra – avagy illendő-e nevetni

Mint mindent, ezt is a kezdetekhez kell visszavezetnünk. Ha a görögöket nézzük, akkor azt fogjuk látni, hogy az egyes gondolkodó és az akkor már arctalannak felfogott tömeg soha nem volt túl jó viszonyban egymással. *Hérakleitosz* egyik töredékében (B.121.) azt javasolja az epheszosziaknak, hogy kössék fel magukat az első fára, mert az még egy értelmes dolog lenne tőlük, és inkább hagyják a gyerekekre a város vezetését, mert bennük még talán bízni lehet. Hisz – tudjuk tőle – a sárnak örülnek a disznók, és az emberek – bár minden logosz által van – nyitott szemmel is úgy tesznek, mintha alva járnának. *Diogenész Laertiosz*, aki ebben az esetben a „tömegvéleményt” képviseli, meg is adja szegény *Hérakleitosznak* a ma-

<sup>1</sup> J. G. Fichte: *A jelenlegi kor alapvonásai*. In: *Fichte Válogatott filozófiai írások*. (Ford. Endreffy Zoltán, Kis János) Gondolat, 1981. 511. o.

<sup>2</sup> H. Belting: *A művészettörténet vége*. (Ford. Teller Katalin) Atlantisz, 2006. 113. o.

gáét, amikor tudni véli, hogy vízkórsága miatt trágyába ásta be magát, hogy az majd a vizet kiszívja belőle, de ez nem sikerült, meghalt, mert belefutott a trágyába. Lássuk be, nem egy felemelő módja a halálnak, főként, ha filozófusról van szó. De Diogenész nem bánik jól Thalésszel sem, akiről tudni véli, hogy amikor meg akarta mutatni a csillagokat egy idős nőnek, felnézve az égre, nem vette észre az előtte lévő pöcegödöröt és beleesett, akkor a nő azt mondta: „Óh, Thalész, miért gondolja azt valaki, hogy megérti a csillagokat, amikor azt sem látja meg, ami az orra előtt van?” (Diogenész I.8.) Lássuk be, Diogenész ezekben a valószínűleg kitalált és rosszmájú történetekben a tömeg véleményét képviseli, a tömegét, aki ha szorongással teli gyűlölettel néz a gondolkodó felé, szereti azt legalább csetlései-botlásai miatt kinevetni.

A nevetés, a gúnyos nevetés említése *nem véletlen*. Ez a nevetés sokkal többet jelent. A *ressentiment* éppen még elleplezett gyilkos indulatát. A tömeg féli a gondolkodót, a kivételt (Kierkegaard)<sup>3</sup>, mert az nagyobb nála, szorong tőle, mert általa érzi meg nietzschei értelemben vett törpeségét, és ha teheti, el is pusztítja, hogy a világ rendje és békéje újra helyreálljon. Platón korában, a demokrácia időszakában eljön az a kor, amelynek általános értékmérője a tömeg, és az annak való megfelelés. Ma – a tömegtársadalom korában – ez fokozottan igaz.

Platón a demokráciáról szólva teljesen átveszi a szofisták ezzel kapcsolatos érveit. Kalliklész szavairól éppen Platón tudósít Gorgiasz című dialógusában, ahol a szofista bölcselő az emberi egyenlőtlenséget természetesnek veszi, ezért a törvényeket úgy tekinti, mint amelyekkel a tömeg, amelynek elemi érdeke az egyenlőség látszatának fenntartása, szankcionálja mindazt, ami eltér az átlagtól. „Egy férfihoz nem illik más jogtalan cselekedeteit eltűrni. (...) Ezért a gyöngé embereket és a tömeget tartom a törvények szerzőinek. (...) El akarják ijesztetni az erősebb s mindenben tehetősebb embereket, hogy ne törjenek többre, mint mások.” Majd az örök érvényű mondat: „Ők maguk mint hitványabbak, boldogan beérik az egyenlő mértékkel.”<sup>4</sup> A szofisták szerint tehát a gyenge emberek a törvények alkotói, és ha ez alatt a tömeget értjük, akkor ez ellen nem is lehet érvünk. Ha a mai jogrendszer megnezzük, akár a büntetőjogban, akár a polgári felelősség körében (pl. a kártérítés törvényi tényállásában) az „általánosan elvárható” a közös elem, a kivételest a jog mindig csak specifikusként vizsgálja. Általában elvárható, hogy ne öljek, akár olvasta valaki az erről szóló törvényt, akár nem, vagy akkor is, ha nem tud olvasni, meg fogják büntetni, ha mást megöl. Egyénileg csak azt vizsgálják, hogy volt-e specifikus tényezőként olyasvalami, ami enyhíti vagy súlyosbítja a tettet. Gondoljuk meg: ennek alapja az „átlagosnak” való megfelelés, amely Raszkolnyikov dühét is kiváltja. Az átlag pedig mindig a tömeget jelenti, bár nyilvánvaló, hogy a jogrend másképp nem működhet. Jogpozitivistaként, vagy azt is mondhatnám: realistaként nem mondhatok mást, minthogy igazából egyetlen egyen-

<sup>3</sup> S. Kierkegaard: *Az ismétlés*. (Ford. Gyenge Zoltán, Soós Anita) Jelenkor, 2014. 78–81. o.

<sup>4</sup> Platón: *Gorgiasz* 483.c. (Ford. Péterfy Jenő).

lőség létezik, és kell/ene, hogy létezzen: a jog előtti egyenlőség. A többi nem más – Platón szerint sem –, mint ámitás. Annyian elmondták már, hogy ismételni is unalmas: az általános egyenlőség felvilágosodás által meghirdetett eszméje a tömeg mákonya volt, még akkor is, ha ott és akkor megvolt a maga létjogosultsága, főként egy végtelenen elhülyült társadalmi renddel szembeni reakcióként.

Platón a tömeg érdekeinek megfelelő államalakulatot szinte a lehető legrosszabbnak tartja; a demokrácia után a sorban csak a türanneia marad. Igen érdekes, és ezzel érdemes lenne részletesebben is foglalkozni, hogy minden rossz államformának megvan az emberi háttere, minden formáció egyben egy *emberi habitust* takar. Ahogy van például oligarchikus hajlamú ember, úgy van demokratikus karakterű is. Azaz egy – rossz – társadalmi berendezkedés csak akkor jöhet létre, ha *megvan hozzá a megfelelő hajlamú, alapvető karaktereket hordozó habitus*, ami meglehetősen sokatmondó – akár a jelenkori állapotokra nézve. Ha azok az emberek, akik a *rend* talmi érzetért cserébe vígan lemondanak a szabadságukról, amivel valószínűleg egyébként sem tudnának mit kezdeni, akkor ott a zsarnokság elemi erővel jöhet létre, a tömeg a saját jogfosztottságához pedig boldog vigyorral tapsol. Platón szerint a tömegember a demokratikus hajlamú, arctalan énjét vesztett egyén, akinek életében nincs szabály, hanem mindig azt teszi, amit akar, akkor és ott, ahol éppen akarja. A szabadság túlhajtása azonban törvényszerűen szolgassággá változik, azaz a zsarnokság bázisa a korábbi demokratikus jellemű ember lesz, a tömeglény, akinek érték szolgának lenni, hisz mint később Nietzsche mondja: bolond az, aki még kövekbe vagy emberekbe botlik.

*De a nevetés nem véletlen.* Ahogy Hérakleitoszt kinevették az epheszosiak, Thaleszt az a nő, aki előtt beleesett a pöcegödörbe, Empedoklészt az akragasziak, úgy Szókratészt is kinevették (és úgy melleleg megölték) az athéniak. A tömegnek nincs érzéke a kifinomult dolgokhoz, így különösen a művészetekhez és a művészetek legkifinomultabb tevékenységéhez: a filozófiához. Ahogy nincs tömegkultúra, tömegművészet, úgy nincs tömegfilozófia. Hanem csak egyvalami: az *árványékperspektíva*. A barlang embere egyetlen színt ismer: a szürkét. Egyetlen dolog lényeges számára: a többiek közötti elbújás, a fel és ki nem tűnés, a hallgatás (aminek nem mond ellent az, hogy „mint tömeg” üvölt), a barlang homályába való elmélyedés: a karakternélküliség megőrzése. Platón szerint ezt a langymeleg biztonságot zavarja meg, aki megpróbálja a barlangból való felmenetelt, kiszakítja magát abból a közegből, amely otthonosságot, biztonságot, nyugalmat ad csak azért, hogy kockáztasson. Ahelyett, hogy csöndesen ülne a sötétben. Kierkegaard szerint a nem kockáztatás a legbiztosabb útja, hogy az ember elveszítse az énjét. Aki kockáztat, az a bőrért viszi a vásárra, de meg is érdemli.<sup>5</sup> Ha viszont ennek az embernek az útját nézzük, mindig csak a „felmenetelre” koncentrálunk, arra, hogy ott fent a külvilágban, a napon mi történt, hogy küszködött a felmenéssel, mert Platón pontosan tudja, hogy a megismerés, vagy annak vágya nem hoz boldogsá-

<sup>5</sup> Vö. S. Kierkegaard: *A halálos betegség*. (Ford. Rác Péter) Göncöl, 1993. 42. o.

got, sőt elveszi azt, hanem kínlás, még akkor is, ha Arisztotelész ezzel a mondatlall kezdí a Metafizikát: minden ember természete szerint vágyik a tudásra<sup>6</sup>. Egyszer egy ismerősöm véletlenül kezébe vette a könyvet, elolvasta az első sort, majd letette és azt mondta: aki ilyet ír, az nem normális, nem ismeri az embereket, a többi már nem érdekelte. És talán igaza van – ha felületesen szemléljük. Azt látni, hogy minden ember természete szerint törekedne a tudásra, fölöttébb kétséges. A modern társadalmakban a despotikus hajlamot mi sem mutatja jobban, hogy *a hűbéri alázat egyre természetesebben veszi át a tudás helyét*. Miért törekedne bárki a tudásra? Egy dologban az ismerősömnek viszont nincs igaza. Nem vett észre egy apróságot. Arisztotelész az „emberről” beszél. Kierkegaard, de akár Schopenhauer szerint az az „ember”, akiben a törekvés, vagy Nietzsche-nél a „vágy nyila” megszűnik, nem emberi egzisztencia többé. Persze nem tudhatjuk, hogy Arisztotelész így gondolta vagy sem, de értelmezni a magunk szempontjából így is lehet.

Nos, a barlang embere még mindig fölfelé tart. Erre figyel mindenki. Pedig a visszatérés sokkal fontosabb. Platón felteszi a kérdést, hogy mi lenne akkor, ha a napot (agathon) meglátó ember megpróbálna először vetélkedni az árnyképek megfejtésében, amiben törvényszerűen alulmaradna a barlanglénnyel szemben, hisz fénytől elárasztott szemmel ugyanúgy nem látna, ahogy a sötétségből a fényre lépve sem látott semmit, egészen addig, míg hozzá nem szokott. Ekkor majd azt mondják a lent levők, hogy azért nem látja az árnyakat, mert megromlott szemmel jött vissza, azaz még csak nem is érdemes megpróbálni a felmenetelt. Vagyis szerintük: neki romlott meg a szeme. Miért mondhatják ezt? Mert ők vannak *többen*. Nem emlékszem, ki mondta: ha többségi szavazással dől el, hogy normális vagyok-e vagy sem, akkor rosszul áll a szénám. Platón a helyzetet tovább fokozza. Emberünket *kinevetik*. „Nem lenne-e nevetség tárgya?” – kérdezi Platón. *És a nevetés nem véletlen*. A nevetés mögött valami más is megbújjik: az *ölés, a gyilkolás vágya*. Mert Szókratész következő kérdése így hangzik: „S ha valaki aztán megpróbálná a többieket feloldozni s felvezetni, s ezt valamiképpen kézre keríthetnék és megölhetnék, nem ölnék-e meg?” Glaukón válasza: „Feltétlenül.”<sup>7</sup>

A tömeg embere nem szíveli azokat, akik a tömegelet ellen bármit tesznek, mert az megzavarja addigi nyugalmát, és elveszítheti biztonságát, és egyébként: fő az egészség. És persze a biztonság. „Megvan az élvezetük nappalra és az élvezetük éjszakára: de éljen az egészség!”<sup>8</sup> – írja Nietzsche, aki maga sem volt barlangkutató. Nietzsche szerint a tömegember számára az erény – csöndesen ülni a mocsárban. Emberünk tehát ül a mocsár melegségében, laposan pillog kifelé, és közben boldogan markolássza a vele együtt ücsörgők kezét. Mert a mocsár már dugig van. Az ember nem egyenlő, és ne is legyen az – így Nietzsche. Hogyan lehetne szeret-

<sup>6</sup> Arisztotelész: *Metafizika* 980 a. 21.

<sup>7</sup> Platón: *Állam* VII. (517.a.).

<sup>8</sup> F. Nietzsche: *Werke* I. Kröner 1930. 298. o.



ni az emberfeletti embert, ha a tömeg lenne a mindent meghatározó mérce? A tömeg nem akar semmit, vagy talán a semmit akarja. Zarathustra így fakad ki: „Nem bűnötök, hanem önelégültségetek kiált az égre, még bűnökben is fukarkodtok, ez kiált az égre!”<sup>9</sup> Majd hozzáteszi: hol késik a villám, hogy végignyalna rajtatok nyelvével? Hol a téboly, amellyel be kéne oltani benneteket? Ha rákapcsolnák a „kétszázhuszra”, talán még ember lehetne belőle – aktualizálhatná bárki, és talán nem nagyon tévedne. Schelling, a német idealizmus neves képviselője, a racionális gondolkodás egyik reprezentánsa (ez még nem a kései Schelling, még 1810-ben vagyunk) meglepő módon maga is azt mondja, hogy „az értelem bázisa az örület. (...) Amit mi értelemnek nevezünk (ha ez valóságos, élő-eleven, aktív értelem), az tulajdonképpen nem más, mint a szabályozott örület.”<sup>10</sup>

Nietzsche itt az utolsó emberről (*der letzte Mensch*) beszél, akiben legkevésbé van meg az örület. Ő normális, sőt maga a megtestesült normalitás. Nietzsche már konkrétan előveszi a művészet hiányát és az arctalanság összefüggését. „Mi a szerelem? Mi az alkotás? Mi a vágy? Mi a csillag? – kérdezi az utolsó ember, és hunyorog. (*„Was ist Liebe? Was ist Schöpfung? Was ist Sehnsucht? Was ist Stern” – so fragt der letzte Mensch und blinzelt.*) Az alkotás (*Schöpfung*) teremtetést, létrehozást jelent, nos, ezt: az emberi alkotóvágy teljes hiányát látja az utolsó emberben. „Mi találunk fel a boldogságot – mondják az utolsó emberek, és hunyorognak.

(*„Wir haben das Glück erfunden” – sagen die letzten Menschen und blinzeln.*)”<sup>11</sup>

Mi akkor a boldogság? Nem az, amit Kant annak vél. Nietzsche szerint szegénység, szenny és szálnalmas élvezet lett. Legalábbis az, amit általában boldogságnak hívnak. A csordalét zöld-meleg legelő-boldogsága. Az együttlét melege, és a biztonság mindenfeletti érzése. A kellemesség érzete. *Man braucht Wärme* – melegségre vágyik, ami miatt mindennek fölé helyezi a mindennapi komfortot, a kényelmet, a kellemességet. Ez a boldogság – a kellemesség (*Annehmlichkeit*), amely a kellemes álmokban (*der angenehme Traum*) és a kellemes halálban (*das angenehme Sterben*) oldódik ki.

A kellemesség érzéséhez azonban a művészet nem tartozik hozzá, csak a szórakozás (*Unterhaltung*).<sup>12</sup> Más kérdés, hogy a szórakozást gyakran összekeverik a művészettel. A művészet célja nem lehet a kellemes – ahogy azt Hegelnél látjuk –, a szórakozás azonban nem irányul másra, mint éppen a kellemesség érzésének a felkeltésére, a kiszakadás vágyának, az önfeledtségnek – milyen remek szó! – kiélésére. A magyar „önfeledtség” szó ugyanis egyben magában foglalja az „önelfeledést”, amely par excellence maga a szórakozás. Platón erről nem beszél. Nietzsche annál inkább.

<sup>9</sup> *I.m.* 295. o.

<sup>10</sup> Schelling: *Stuttgarti magánelőadások*. Attraktor, 2007. (Ford. Weiss János, Gyenge Zoltán) 50. o.

<sup>11</sup> *I.m.* 298. sk. o.

<sup>12</sup> Uo.

A szórakozás ugyanakkor ismét csak *együtt-létet* jelent, amely szemben áll mind a romantika, mind Kierkegaard által oly nagyra tartott *egyedül-léttel*. A teremtés (*Schöpfung*) nem lehet társas vállalkozás, ahogy a világ teremtése sem volt az. Az Úr nem teamben hozta létre a világot, egy színpadon vagy egy mutatványos bódé előtt állva, a résztvevők hangos kacaja és tetszése közepette.

A teremtés, és annak ismételése: az alkotás a romantika szerint magányos tevékenység. Ezzel szemben itt nyáj és a nyájban való lét (*együtt-lét*) a domináns: „*Kein Hirt und eine Heerde! Jeder will das Gleiche, Jeder ist gleich; wer anders fühlte, geht freiwillig in's Irrenhaus.*”<sup>13</sup> Azaz nincs már pásztor, de van egy nyáj! Mindenki egyet akar, mindenki egyenlő, aki másként érez, önként megy a bolondok házába. Az egyedül-lét csak a bolondok között képzelhető el – hiszi Nietzsche, de az őt követő század már tudja, hogy ott sem (ld. Witkiewicz vagy Dürrenmatt ide vonatkozó művét) lehetséges.

Nincs hát bennük semmi örület. Azelőtt mindenki bolond volt – mondják és hunyorognak. Nem örültek, hanem – ahogy Nietzsche írja – „okosak és mindent tudnak”. Persze nem kérnek abból, amit Zarathustra kínál. Ahogy nem kérnek a napba néző ember kísérletéből sem. Hanem nevetnek. Ismét a nevetés. Lehetetlen, hogy Nietzsche itt ne gondolt volna Platónra, annyira egybecseng az Elöljáró beszéd ötödik fejezetének utolsó mondata az Államban írottakkal. Nevetnek rajtam – mondja Zarathustra. „Nevetnek rajtam és gyűlölnék is, nemcsak nevetnek.” A nevetés itt is valami mást hordoz. „*Es ist Eis in ihrem Lachen*” – azaz jeges a nevetésük.<sup>14</sup> Jeges, mint a halál hideg fuvallata. A tömeg pedig fantáziátlanul győzedelmeskedik.

Tovább lépve – pontosabban visszatérve Fichtéhez – a tömeg, a tömegesedés és az alkotás egymást kizáró tényező. A kor általános karaktere – mondja –, hogy „híján van az eszmének”. Az eszme pedig az erő forrása, azé az erőé, amely – legyen az filozófia, vagy művészet – létrehoz, vagy erre szánja el magát. A kor azonban petyhüdt és gyenge, és az ürességet hordozza magán, mivel hiányzik belőle az alkotás ereje. Hozzátehetnénk: ha az alkotás kivételes, vagy maga a kivétel, akkor minden, ami sok, az ellene hat. Talán Fichte is így érthette. Abban a korban az a kérdés, hogy nem hallgat-e el a szellem a nyomdaprés zajában. Fichte már tényként jelenti ki, hogy a „kor tudományos törekvése megsemmisítette önmagát”, maga a kor pedig képtelen arra, hogy fogékony legyen az alkotás iránt, mert a „szüntelen rohanás” nem engedi, hogy elmélyüljön, hanem arra készíti, hogy a mindig következőre koncentráljon. Hihetetlenül pontos leírása 1806-ban annak, amit a modern kor később fejleszt tökélyre. Fichte nagyon pontos: „az igazi művészet az, ami hatalmas erővel megfog és megragad bennünket, amikor a művet erről az álláspontról szemléljük; de ahhoz, hogy a műalkotást élvezni tudjuk, először keresztül-kasul meg kell ismernünk a művet a maga szerves egységében. Jól-

<sup>13</sup> Uo.

<sup>14</sup> I. m. 299. o.

lehet ez a szerves egység kimeríthetetlen és végtelen, mint minden, ami zseniális, mindazonáltal már az is élvezet, ha csak valamennyire megközelítjük.”<sup>15</sup>

És ebben nincs semmi nevetséges. Még ha egyesek nevetnek is rajta.

## 2. A művészet célja – avagy illendő-e képzelegni

Hogy világosan lássunk a tömeg és a művészet viszonyát illetően, érdemes Hegel és Schelling művészetkoncepciójának a lényegére röviden visszautalnunk. Miért éppen rájuk? Mert majdnem ugyanazt mondják a lényeges kérdéseket illetően, így két legyet üthetünk egy csapásra. Valamint például megspórolhatjuk Heidegger *Ursprungjának* elolvasását, mert szövegszerűen kimutatható, hogy a nagy Martin szinte minden lényeges gondolatát Hegeltől veszi át. Igaz, ezt a tényt elfelejti megemlíteni.

Mind Schelling, mind Hegel úgy gondolja, hogy a filozófia és a művészet egymással a legszorosabb értelemben egybekötött. Schelling szerint a filozófia és művészet között rendkívül kicsiny az a rész, mely a kettőt elválasztja, azt mondja hát: adjatok tárgyiasságot a filozófiának, és művészetté válik, fosszátok meg tárgyiasságától a művészetet, akkor filozófia lesz belőle.<sup>16</sup> A tárgyszerűség, a dologyszerűség az egyetlen, amely a kettőt egymástól elválasztja. Ennek alapján azt is mondhatnánk, hogy a *filozófia* a tárgynélküli művészet, a *művészet* a tárgyiassult filozófia.

A kérdés, az örök és talán pontosan soha meg nem válaszolható kérdés, hogy mi a művészet? De ugyanilyen fontos – talán a Belting-idézet tükrében még fontosabb –, mi *nem* művészet. És mi a nem-művészet létezésében a tömeg szerepe.

Induljunk ki Hegelből. Hegel egyébként sem rossz kiindulópont. Szerinte a művészetnek célja van. A kérdés csupán az, hogy mi ez a cél. Kezdjük fordítva: mi *nem* lehet a művészet célja. Előzetes meghatározásként elég kiemelni, hogy a művészetről három dolog biztosan állítható:

1. emberi tevékenységhez kötött;
2. érzékekre hat; és
3. magánvaló célja van.

1. Az elsőnél maradva: Hegel és Schelling egyaránt szükségesnek tartja kiemelni, hogy a művészet emberi tevékenység, ezért a természeti szép, bár lehet szép, nem tárgya a művészetnek. Ugyanakkor fontos hozzátenni, hogy az emberi tevékenység egyszerre áll *tudatos* és *öntudatlan* mozzanatból. Ez utóbbit Schelling a művészet poézisének nevezi. A tudatos rész az elsajátítható, a megtanulható, a gyakorlással megszerezhető, míg a tudattalan egyszerűen csak *van* (vagy nincs).

<sup>15</sup> Fichte: i. m. 515. o.

<sup>16</sup> Az idézet pontosan így hangzik: „Nehmt, kan man sagen, der Kunst die Objektivität, so hört sie auf zu sein, was sie ist, und wird Philosophie; gebt der Philosophie die Objektivität, so hört sie auf Philosophie zu sein, und wird Kunst.” S. W. I.3. 630. o. A fordításom eltér a magyar kiadástól.

A kettő egymással összekötött. Tudatos és tudattalan. Meg kell tanulnom zongorázni, hogy a világ legnagyobb zongoristája lehessenek, de nem elég megtanulnom zongorázni, ha nincs bennem elég tehetség arra, hogy a világ legnagyobb zongoristája legyek. Mit ér az egyik a másik nélkül? A *tudatos* rész az öntudatlan nélkül, amely schellingi értelemben a szükségszerű elemi kifejeződése, a művészet látszatát hozza létre. A művészeti mutatványt. Olyan ez, mint a lencsedobáló ember, aki gond nélkül dobálta át a lencsét a kulcslyukon, és amikor bemutatta „művészetét” Nagy Sándornak, az e hiú és semmitmondó tehetség láttán megajándékozta őt – egy tál lencsével. A történetet Hegel idézi fel. Kifejezve azt, hogy ez a mutatvány körébe tartozik, s mint ilyen csak a tömeg érdeklődésére tarthat számot.<sup>17</sup>

A másik rész, az *öntudatlan* viszont a tudatos nélkül nem hoz létre semmit. Állíthatom magamról, hogy a világ legtehetségesebb zongoristája vagyok, ha nem tudok zongorázni, ez a kijelentés értelmetlen. Arisztotelészről tudjuk, hogy a valóság (energeia) ontológiai értelemben megelőzi a lehetőséget (dünamisz). Ennek megfelelően a meg nem valósult lehetőség semmi. Ezzel tehát nincs értelme foglalkoznunk.

2. Ugyanakkor fontos, hogy nem lehet a művészet célja a pusztá *érzékekre* hatás, ugyanis az ismételten a művészet látszatát, vagy a *mutatványt* hozza létre. Ma ezt *giccsnek* neveznénk. Bár Hegel úgy gondolja, hogy a pusztá érzékekre hatás (gyönyörködtetés, kacagtatás stb.) ürességet eredményez, és elválaszt attól az elvárástól, hogy a művészet a szellemi szükségleteként mutakozzék meg az érzékiségben, a tömeg mégis ezt igényli. A művészet a maga ábrázolásai révén az érzéki szférán belül egyúttal megszabadít az érzékiség hatalmától is – mondja Schelling. Ideális esetben. A művészet tehát nem arra hivatott, hogy az érzékeket gyönyörködtesse, sőt, Schelling szerint az érzéki gyönyörűséget elvárni a művészettől a legnagyobb fokú igénytelenség, barbárság. A *művészet szellemből született és újjászületett*. A tömegigény – mint láttuk – kezdettől fogva a szellemi radikális elutasításán alapszik, a minőség helyett a mennyiség elvárásán, a gyors teljesítésen, ahogy arra egyébként érdekes módon Fichte is utalt. A mindig másba belekapás vágya egy felgyorsult időben, a megállás, a megtorpanás és odafigyelés igénye nélkül, a folyamatosan újszerű mutatvány iránti vágy elfajzása, szemben azzal az igénnyel (Hegel), hogy az érzéki átszellemiesül, mivel a szellemi érzéki formában jelenik meg benne, a kor sajátossága.

Továbbá: a művészet célja nem lehet sem a *természet utánzása* (ismert csalogány példa), sem a *tanítás*, sem a *nevelés*, de legkevésbé a *kedély* felkeltése. A moralitás és a művészet nem ugyanaz. Kétségtelen, hogy áttételesen a művészetnek van moralitásra ható jellege – erre Hegel talán nem eléggé figyel –, ahogy tanító hatása is. De abban kétségtelenül igaza van, hogy *explicit célja* nem lehet az a művészeteknek,

<sup>17</sup> Vö. G. W. F. Hegel: *Asthetik* I. III.3. Suhrkamp, 1986, ill: Schelling: *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Az esztétikai szemlélet. Budapest, Gondolat, 1983.

hogy jobbá tegyen, ahogy az sem, hogy ismereteket adjon át. Egy műalkotás szempontjából irreleváns, hogy morálisan jobbá akar tenni, vagy milyen ember válik belőlem azáltal, hogy meghallgatok egy operát. Mondjuk Wagnert. De a tréfát félretéve, ebben a kérdésben mind a két filozófus rendkívül precízen fogalmaz.

3. *Winckelmann* írja: „*Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmeckt.*”<sup>18</sup> Azaz a művészet legtisztább forrásai nyitva állnak: boldog az, ki megtalálja és megízleli azokat, de akinek nincs érzéke a szépség iránt, az hiába erőlködik, semmi érvényeset nem fog tudni mondani az egyes szépről. Tudom, kemény szavak. Schelling egyértelműen elítéli a szépelgést, a művelt „ítészkedést”, a műértést vagy műkritikát. Egyértelművé teszi, hogy *filozófiai háttér nélkül nem lehetséges a művészetről semmi érvényeset elmondani*. Aki nem jut el a „szabad és megfontolt szemléletig,” az nem is érzékeli a szépség nagyságát, azaz az „egyes érzéki szépet megláthatja, de képtelen lesz megítélni bármilyen műalkotást”. Véleményem szerint Schelling itt arra gondol, hogy aki elhanyagolja a művészet érzéki észrevevése által gerjesztett reflexiót, ami a gondolkodás számára ugyanazt jelenti, mint a szép a szemlélet számára, a műalkotás hatása célt téveszt, így sohasem lehet teljes, s a „műértő” ezen képesség hiányában csupán műítészai majomkodásba foghat. Ezt a háttérrel a filozófia biztosítja, pontosabban a művészetfilozófia. Nem véletlen, hogy mind Hegel, mind Schelling az esztétika helyett a művészetfilozófia megjelölést használja, amit Hegel rögtön az előadásai elején részletesen megindokol. Erre most nincs lehetőségünk kitérni, csak utalni szeretnék arra, hogy a szép általános eszméje, avagy úgy is fogalmazhatnánk: a művészet célja felől közelít a műfajok, illetve az egyes műalkotás felé, és nem fordítva. Ennek a megközelítésnek az alapja a filozófia. A művészet célját illetően Hegel azt mondja, hogy „a művészet arra hivatott, hogy az igazságot az érzéki művészi alakulat formájában fedje fel, a kibékített ellentétet ábrázolja, ekképpen végcélját önmagában, ebben az ábrázolásban és felfedésben hordja.” Csak érdekességképpen lássuk Heideggert:<sup>19</sup> „a műalkotás a maga módján feltárja a létező létét, a feltárás a műben történik, s ez nem más, mint felfedés, azaz a létező igazsága. A művészet az igazság működésbe lépése.”

Schelling 1802–03-ban Jénában, majd 1804–05-ben Würzburgban tartott előadásokat a művészet filozófiájáról. Irodalmi végrendeletében csak a tragédiáról szóló részt tartja kiadásra érdemesnek.<sup>20</sup> Ezzel tökéletesen egyet tudunk érteni. Ennek ellenére megjelent az egész előadás-sorozat, amelynek a tragédia fejezeten kívül a bevezetésében találunk igazán fontos gondolatokat.

Mint például a következőt. Azt írja, hogy manapság sokan azt várják el a művészettől, hogy *hasznos* legyen. A kifinomultabbak hozzáteszik: társadalmilag

<sup>18</sup> *Winckelmanns Werke in einem Band*. Herausgegeben von Helmut Holtzhauer, Berlin und Weimar: Aufbau, 1969 (Bibliothek Deutscher Klassiker) 3. o.

<sup>19</sup> M. Heidegger: *A műalkotás eredete*. Mű és igazság. Budapest, Európa, 1988. (Ford. Bacsó Béla).

<sup>20</sup> G. W. F. Schelling: *Sämtliche Werke* W. I. 5. (*Philosophie der Kunst*, 1802/03).

hasznos. Schelling jó kétszáz évvel ezelőtt – pedig ez az igény akkor nem volt általános – prófétai módon utal erre: a hasznosságot elvárni a művészettől a legnagyobb „barbárság”: „Ezt csak egy olyan kor követelheti meg a művészettől, amely gazdasági találmányokra fordítja az emberi szellem legnagyobb erőfeszítéseit”. Amit hozzátehetünk: a felvilágosodás embere a hasznosság, a mérhetőség viszonyrendszerében él, amikor a „magánvalót” a „mirevaló” váltja fel. A rentabilitás a tömeg legelemibb igénye. Fontos az, ami hasznot hoz. Egy bankbetét, egy cseléd, egy kutya hoz valami hasznot, tehát eltűrhető. De milyen hasznot hoz a művészet? Az input és output szempontjából, makro- és mikroökonómiai aspektusból? Schelling azt állítja: talán eljön az a kor, amelyik ezeket a kérdéseket felteszi, de igazán még ő sem hisz benne. Saját kora faragatlanságáról beszél inkább. Faragatlannak tartja mindazokat, akik elutasítják a művészeteket. De faragatlannak tartja azokat is, akik az érzéki affektusokig jutnak el. (A Fáy mulatóban nem fog felcsendülni a Kreutzer szonáta.)

### 3. A művészet „halála” – avagy illendő-e gyászolni

A halál szó azért van idézőjelbe téve, mert az ember olyan sok mindent hallott a halálról, végről, utolsó ítéletről, hogy némileg érzéketlen már e dolgok iránt. A művészet mellett meghalt a történelem, a filozófia, a film, a vers, de még a művészettörténet is. Csupa-csupa halott, olyan ez, mint egy tömegmészárlás.

Ugyanakkor nekem is vannak kételyeim. Amikor Weiss János barátom elvitt Frankfurtban a Modern Művészetek Múzeumába, a jól leplezett csodálat helyett némi kényszert éreztem, hogy egy-egy műalkotást egyszerűen széttröjek, összefirkáljak, mint egy posztmodern Bansky, vagy csak üvöltsek egy nagyot. Megálltam egy rozsdás kerékpár előtt (a mű címére nem emlékszem), amin sok-sok (talán éppen SPAR) szatyor volt felaggatva, mindenféle használati tárgy ráakva, dobozok, konzervek stb. Illedelmesen megcsodáltam e műalkotást. Majd arrébb menve egy másik érdekes installációt fedeztem fel. Egy meszesvödröt láttam, malteroskanalat, cementet, gipszet mindenféle vakolószerszámokat, igen érdekes elrendezésben. Kerestem a műalkotás címét, de nem találtam. Majd rákérdezve felvilágosítottak, hogy tegnap nagy eső volt, ezen a helyen beázott a múzeum, a munkások csak otthagyták a szerszámokat.

Nos, akkor és ott megvilágosodtam. Eszembe jutott a neves művészettörténész *Otto-Bihalji Merin* kérdése: „él-e még a művészet,”<sup>21</sup> és a kérdést, a magam szűk látókörű békaperspektívájából, legalábbis arra a pillanatra nagyon is jogosnak tartottam. Még akkor is, ha ezzel Weiss tanár úr barátságát kockáztattam. A kérdést kissé átfogalmazva: él-e még a művészet, és ha igen, akkor miért nem. Merin, aki Kandinszkij és Klee barátja volt, és elkötelezett a modern, illetve a naiv művészet

<sup>21</sup> Otto-Bihalji Merin: *Él-e még a művészet*. Budapest, Corvina, 1988. (Ford. Szaszovszky József).

íránt, sok kritikát kiváltó, kissé kapkodva megírt művében azt állítja, hogy már Duchamp ready made-jei a műalkotás tagadásai voltak. Összhangban a hegeli, schellingi gondolatokkal, leginkább a *szellem jelenlétét* hiányolja, mert úgy látja, hogy a *gondolat* helyét átvette az *ötlet*, amely mindig az aktuálisnak szól, az érzékek felkeltésére irányul, mindig valami meglepőt akar adni a petyhüdt érdeklődés fenntartására. Ez a művészettelenség művészete. Ekkor lép előtérbe a *giccs*, „hegeliül” mondva a „művészeti mutatvány”, amely vagy a műalkotás illúzióját célozza, vagy csak egyszerűen egyéb célokat fogalmaz meg, amelyek kívül esnek a művészet már említett magánvaló célján.

A giccs nem ennek a célnak való megfelelés, akár Hegelt, akár visszhangját (Heideggert) követjük. Ahogy Belting fogalmaz: A „tömegkultúra” nem egyetemes érvényű, ezt az értelmet ő a giccs fogalmához köti, amely abban a sajátos viszonyban mutatkozik meg, hogy a giccs előfeltételezi a művészetet (mert hozzá képest van), míg a művészet elhatárolódik tőle (a művészet nem afirmatív fogalma ugyanis a giccsnek, ahogy viszont a másik az). Moles szerint a giccs bazári áru, bővli, amely létét a tömegtermelésnek köszönheti.<sup>22</sup> Ha elfogadjuk mindezt, akkor létalapja, amelyet a tömeg testesít meg, a trivialitás, a mindennapiság, az egyszerűség iránti vágy, amely a tömeg lelkiületének a lényege. Megszűnik az egyediség, megszűnik az összetettség, megszűnik az individualitás, helyébe a behelyettesíthetőség lép: a giccs (művészeti mutatvány) mindig *utángyártható*, pótolható, *sokszorosítható*. Mert nem egy. A művészet viszont *egy* és *megismételhetetlen* a maga eredeti alakjában. A giccs megfelel azoknak a céloknak, illetve beteljesíti azokat, amelyeket Hegel és Schelling a művészettől legteljesebb mértékben idegennek tart.

Azonban az igen szkeptikus Merin sem látja a véget, hiszen teljesen igaza van, amikor azt mondja: ahogy nincs kezdete a művészetnek, úgy vége sincs. Tehát sem temetnünk, se siratnunk nem kell a művészetet. Legfeljebb kissé távol állni azoktól a kísérletektől, amelyek a trivialitás és a gazdasági megfelelés irányába mozdulnak el. Danto a nyolcvanas évek „*komor hangulatát*” említi híres tanulmányában, és a művészettel kapcsolatban általános pesszimizmusról beszél.<sup>23</sup> De ez más, mint a „fin de siècle”, hisz az nem a vég érzete volt, hanem inkább annak a tapasztalata, hogy hagyományos értelemben nincs tovább. Ezért nő ki belőle aztán a művészet egyik legvirágzóbb, legtermékenyebb korszaka (szimbolizmus, szecesszió). Ezzel szemben a 20. század végéhez, 21. század elejéhez közeledő kor egyre inkább a fantázia kimerülését tapasztalja, amiből viszont nem következik semmi. Jól mutatja ezt az appropriáció (és a róla szóló vita), gondoljunk csak *Mike Bidlo* Morandi vagy Matisse képeire. Danto meglepő módon úgy fogalmaz, hogy a művészet léte nem szűnt meg, tehát nem halott, hanem csupán a végéhez érke-

<sup>22</sup> A. A. Moles: *A giccs. A boldogság művészete*. Budapest, Háttér Kiadó, 1996. 5. o. (Ford. Nagy Géza).

<sup>23</sup> A. C. Danto: *Történetek a művészet végétől* in Európai kulturális füzetek 1. (Szerk. és ford. Perneczky Géza) Budapest, 1999.

zett el. A művészet így hagyományos formáját elhagyva valami mássá alakul át – nevezetesen filozófiává, abban az értelemben, ahogy Hegel szerint a művészet, legmagasabb rendű meghatározása értelmében, mindig a múlt, és az is marad.

De Hegel a művészetet a képzelőerő birodalmába utalja, azaz számomra egyáltalán nem biztos, hogy ezzel valamiféle véget hiposztazált volna. Belting és Danto a vég fogalmát inkább az akadémikus műalkotáshoz köti, amit azért nem lenne szerencsés általában a művészet végéhez való eléréssel azonosítani. Vattimo ezzel szemben – nem véletlen, hogy ő is Hegelre utal vissza – a művészet végét azonosítja a metafizika végével, ami a körte és az alma összehasonlítását juttatja eszembe. Mintha sem Belting, sem Danto és legkevésbé Vattimo nem merne véglegesen mondani a „véget” illetően.

Vattimo egy dolgot viszont pontosan lát. Ha a művészet végéről egyáltalán beszélhetünk, akkor azt szinte folytonosan a nivelláció (ekként a „tömeg”–„kultúra”) viszonyrendszerében tehetjük: tömegkultúra, tömegtermelés, tömegkommunikáció, tömegtársadalom stb., mind-mind a „tömeg” mint ontológiai szempontból affirmáló erő jelenlétét mutatja. Vattimo ezek közül a tömegkommunikációt (az egyik legfontosabbat) emeli ki mint a „művészetet gyilkoló” eszközt, amelynek hatására, és a tömegesedés perverz reflexiójaként „a jó művészet a tiltakozásként elkövetett öngyilkosság egyik formája lett”. A „jó” (nem tudjuk meg, mi az) művészet „programszerű eltökéltséggel menekül a legkétségbeesettebb pozíciókba, nevezetesen oda, hogy a műalkotás a közvetlenül ható érzékletesség minden elemét, úgyszólván egész „gasztronómiai” aspektusát kivesse magából, hogy ezzel a tiszta, egyszerű hallgatásba burkolózhasson”.<sup>24</sup> Hogy meneküljön a tömegtől.

Hallgatásba, amely Kierkegaard szerint a legszörnyűbb dolog, éppen a kockázat nem vállalása. A tömegember hallgat, mert elhiszi a mondást: ha hallgattál volna, bölcs maradtál volna. Nem kockáztat, mert minden megnyilvánulás, és pedig a művészet par excellence az, veszélyes számára, igaz, hogy a nem kockáztatással végleg elveszíti az arcát, az énjét, amit pedig a kockáztatással megőrizhetett volna. De az én elvesztése nem jár fájdalommal számára. Ahogy a művészet sem érdekli. Legkevésbé, hogy vége van vagy sem. Hisz – ismét Kierkegaard – fantáziátlanul a magasra törve mindenképpen ő győzedelmeskedik.

\*

Tömeg és / vagy kultúra? Tömeg és / vagy művészet? Contradictio in adiecto? A mennyiség (tömeg) felcserélése a minőséggel (kultúra). De ami lényeges: a döntő a hegeli, schellingi értelemben vett cél vagy funkció. Mert nem attól szűnik meg a művészet és kultúra, hogy *implicit* módon számos emberre hat (nem jellemző, de

<sup>24</sup> G. Vattimo: *A művészet halála vagy hanyatlása*. In: Európai Füzetek. A művészet vége? 1999. (Szerk. és ford. Perneczky Géza).



előfordul), hanem attól, ha *explicit* célja a tömeg igényének (vagy: igénytelenségének) való megfelelés.

Mert – ismételten – Beltingnek és Walter Benjaminnak igaza van: *a tömegkultúra nem ismeri a hitelességet, csak a közhelyet és az ismétlést.*



KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

## Szórakozott tömegek. Közelítések a tömegkultúra fogalmához

Aligha vitatható értelmese, hogy a kulturális produkció és recepció mindazon módosításait (és ezen a ponton érdemes egy pillanatra tartózkodni ezeknek a „populáris” kultúra, esetleg a „kultúripar” fogalmai alá rendelésétől), amelyek valamilyen módon ellenállást fejtenek ki az ellen, hogy a művészet, a „magas” vagy „elit” kultúra körébe soroltassanak, célravezetőbb a tömeg, a tömeges részesülés fogalmai mentén megközelíteni, mint a „magas” és „alacsony” kultúra vertikális (és normatív) megkülönböztetéséből kiindulva. A „tömegkultúra” fogalmát, első közelítésben, a kulturális produkció és recepció azon formái definiálnák, amelyeket a tömeges használat vagy tömeges részvétel lehetősége vagy előírása termel ki, és amelyek sokféleségéről az európai kultúrtörténet minden szeglete számtalan adalékkal szolgálhat. Csak néhány elemet, meglehet, hevenyészve, kiemelve az itt kínálgató példák végtelen láncából, éppúgy emlegethető a variativitás vagy a mindenkor „előadás”, „performance” meghatározó szerepe az „irodalmiság” modern konvenciót megelőző (vagy ezekkel – miként pl. az ún. „közköltészet” esetében<sup>1</sup> – részben párhuzamos) szöveghasználati (és -rögzítési, sőt talán -létrehozási) formákban, mint az – előbbtől genetikusan nem független – „ponyvairodalom”, továbbá a folytatásos közlés szerialitása által meghatározott recepció sajátosságai a 19. században egyfajta „tömegmédiummá” váló európai regényben<sup>2</sup> (első helyen, bár nem egészen egyazon paradigmát megalapozva Sue *Les mystères de Paris*-jára és Dickensre lehetne hivatkozni), vagy a vizuális kultúra populáris regisztere, amelynek 19. századi technikai-mediális feltételrendszeréről (diorámákról, panorámákról stb.) többek közt Jonathan Crary nyújtott áttekintést.<sup>3</sup> Noha az imént felsorolt példák éppenséggel azt sugallják, hogy a tömegkultúra fogalmának alkalmazása óhatatlanul magával vonja az alkotás, közvetítés és befogadás technikai-mediális feltételeinek vizsgálatát, a tömeges részvétel vagy recepció kritériumát elvileg nem volna szükségszerű ezek meglétéhez kötni, egyszerűbben fogalmazva: formálisan nézve a tömegkultúra az adattárolás és -közvetítés gépesítésének hiányában is lehetséges volna.

<sup>1</sup> A fogalom magyar irodalomtörténeti használatához ld. újabban Csörsz Rumen István: *Szöveg szöveg hátán*, Budapest, 2009. 15–35. o.

<sup>2</sup> Ld. erről K. Ludwig Pfeiffer: *A mediális és az imaginárius*, Budapest, 2005. 55. o.; a tárcaregényről mint „tömegmédiáról” ld. Hansági Ágnes: „Regényfilológia = könyvfilológia?”, in: Kelemen Pál et al. (szerk.): *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, Budapest, 2009. 452–459. o.

<sup>3</sup> Vö. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer*, Cambridge/London, 1990. 112–126. o.

A társadalomtörténet idevonatkozó feltevései azonban éppúgy ellentmondanak a fogalom ilyen kiterjesztésének, mint a kultúrkritikai diskurzus klasszikusai. A továbbiakban csak ez utóbbira koncentrálna úgy tűnik, a tömegkultúra rendre olyan fenoménként bizonyult megragadhatónak, amely egyrészt nem azonosítható egyszerűen a „populáris kultúrával”, sőt még csak nem is rendelhető ez utóbbi fogalma alá, másrészt visszavezethető egy többé-kevésbé konkretizálható történeti fejleményre, amely – harmadrészt – egyben a modern értelemben vett „magas” és „alacsony” kultúra széthasadásának magyarázatát is nyújtja. Adorno 1938-ban ugyan már *A varázsfuvolához* köti azt a pillanatot, amikor a komoly- és könnyűzene utoljára megfértek egyazon fogalom alatt<sup>4</sup>, a tömegkultúrát alapvetően mégis a „kultúripar” gazdasági-technikai feltételrendszerével azonosította. Umberto Eco egy nemrégiben publikált cikkében az – amúgy programjaiban sokszor éppen a „tömeggel” szövetkező – történeti avantgárd megjelenéséhez köti ezt a fejleményt, szerinte „a kultúra két (illetve három) szintje közti határvonal akkor vált csak egyértelművé, amikor a történeti avantgárd célként tűzte ki a polgárpukkasztást, és erényt kovácsolt magának az értelmezhetetlenségből, illetve az előadás nemlétéből.”<sup>5</sup> Dwight MacDonald, aki, mintegy hatvan éve, a tömegkultúrát arra hivatkozva igyekezett elhatárolni a populáris kultúra más tartományaitól, hogy ezt – ellentétben pl. a népi kultúrával – a modern társadalmak gazdasági hatalmat birtokló rétegei mintegy „felülről” erőltették a tömegekre, szintén az avantgárdban jelölte ki a „magaskultúra” tömegkultúrával szembeni defenzív reakciójának egyik formáját.<sup>6</sup> Noha a tömegkultúrának az alsó rétegek vagy a proletarizálódás kultúrájával való azonosítása a klasszikus modernitás tekintetében éppoly tarthatatlan volna, mint ma,<sup>7</sup> annyi bizonyos, hogy – történeti fenoménként – a fenti megfontolások alapján a tömeg, a tömegszerű (vagy tömegként való) létezés egy olyan tapasztalatával kell kapcsolatba hozni, amely 1. nyilvánvalóan bizonyos társadalom- és gazdaságtörténeti feltételekre vezethető vissza, és nagyjából a 19. század közepétől jelentkezik, illetve amelyet 2. az alkotás és a befogadás korábban nem, vagy csak korlátozottan rendelkezésre álló médiatechnológiai kondíciói tettek lehetővé.

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: uő: *Gesammelte Schriften* 14. kötet, Frankfurt am Main, 1973. 17. o.

<sup>5</sup> Umberto Eco: *Kultúrák háborúja*, [http://www.komment.hu/tartalom/20100514-umberto-eco-legtobbeknek-mindegy-hogy-wagner-szol-a-survivor-alatt.html?cmnt\\_page=1&utm\\_source=mandiner&utm\\_medium=link&utm\\_campaign=mandiner\\_201202](http://www.komment.hu/tartalom/20100514-umberto-eco-legtobbeknek-mindegy-hogy-wagner-szol-a-survivor-alatt.html?cmnt_page=1&utm_source=mandiner&utm_medium=link&utm_campaign=mandiner_201202), utolsó letöltés dátuma 2013. június 29.

<sup>6</sup> Dwight MacDonald: „A Theory of Mass Culture”, in: John Storey (szerk.): *Cultural Theory and Popular Culture*, London/New York, 1998. 1. o.

<sup>7</sup> Vö. erről Michael Makropoulos: *Benjamins Theorie der Massenkultur*. 1–5. o., <http://www.michael-makropoulos.de/Benjamins%20Theorie%20oder%20Massenkultur.pdf>, utolsó letöltés dátuma 2013. június 29.

Ami az első kritériumot illeti, annyi a „tömeg” modern fogalomtörténetének itt nyilvánvalóan nem elvégezhető vizsgálata nélkül is feltételezhető, hogy e fogalomtörténet Marxtól, Engelstől, Baudelaire-től Le Bonon, Kracaueren, Freudon, Ortégán vagy Canettin keresztül a „multitudo” újabban különösen börtönviselt olasz filozófusok (Antonio Negri, Paolo Virno) által propagált társadalomkritikai koncepciójáig terjedő ívének egyetlen pontján sem hiányzik az a – persze banális – feltételezés, amely szerint a tömegről nem célravezető az egyén (vagy az egyének addíciójának) kategóriái szerint gondolkodni, illetve hogy a tömegesedés új (vagy már nagyon is rendelkezésre álló) tapasztalata visszahat az egyén fogalmáról alkotott leírásokra.<sup>8</sup> Ez a feltételezés már a 20. század első felében is ritkán hiányzik a tömegkultúra fogalmával vagy jelenségével való szembesülés kísérleteiből, feltűnő módon azonban ritkán vezet el olyan esztétikai elképzelésekhez, amelyek a „tömeg” fogalmával oly módon tudtak volna számot vetni, vagy úgy tették volna meg azt a művészi vagy kulturális kommunikáció instanciájává, hogy valóban ragaszkodtak a fogalom relatív függetlenségéhez abban az értelemben, hogy eloldották azt az egyén viszonyítási pontjától. Ez nem igazán meglepő a tömegkultúrára vonatkozó áttekinthetetlen kiterjedésű kultúrkritikai diskurzus tekintetében, ahol – még ha rendkívül eltérő összefüggésekben is, és nem mindig nyíltan – rendre az egyén vagy még inkább a személyiség fogalma bizonyul a valóságos esztétikai tapasztalat pillérének, sőt lehetőségfeltételének: nemcsak a régi vágású (de ma sem ismeretlen) polgári-liberális kultúrafelfogás megnyilvánulásaiban figyelhető ez meg, amely előszeretettel köti össze pl. az – eredetileg, mint arra Gadamer<sup>9</sup> és mások emlékeztettek, egyáltalán nem egyénre szabott kategóriaként szolgáló – ízlés és a személyiség kategóriáit, de pl. Adorno szüntelenül a „likvidált individuot” gyászoló írásaiban, vagy akár Ecónál is, aki a személyes viszonyulás lehetőségét vitatja el bizonyos értelemben a tömegkultúra elemző befogadásától.<sup>10</sup> Némiképp meglepőbb módon azonban az olyan, rendre a politikai cselekvés programját is megalapozni hivatott esztétikai koncepciók sem viselkednek másként ebben a tekintetben, amelyek – így az avantgárd *izmus*ainak egy jelentős szelete – a tömegművészetben, többek között az alkotás tömegesítésében jelölték ki a kultúra megújításának legfontosabb instanciáját, általában anélkül, hogy a tömeg esztétikai viselkedéséről, vagy a tömegkultúra sajátos kódjairól olyan víziót kínáltak volna fel, melynek kiindulópontja valóban független az egyénnek tulajdonított esztétikai attitűd kategóriáitól.

A tömegkultúrának a tömeg relatíve független, vagyis az egyéni vagy egyedi pusztá ellenfogalmán túlmutató meghatározására alapozott leírása, úgy tűnik,

<sup>8</sup> „Egyetlen személyről is megállapíthatjuk, hogy tömeg-e vagy sem” – olvasható pl. Ortégánál (José Ortega y Gasset: *A tömegek lázadása*, Budapest, 1995. 9. o.).

<sup>9</sup> Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, Budapest, 1984. 48. o.

<sup>10</sup> Az ebből fakadó ellentmondásokat tárja fel és elemzi Eco kultúraszemléletében Molnár Gábor Tamás: Az ízlés mint médium, in: uő: *Barátilag megfelelni a dolgot*, Budapest, 2006. 58–60. o.

sokáig egyáltalán nem tartozott a magától értetődően rendelkezésre álló lehetőségek közé, sem a kultúrkritikai válságirodalom, sem a tömegkultúra korai politikai propagandája számára. Azok az ellentmondások, amelyek többek közt ennek a deficitnek betudhatóan szállják meg a fogalmi elhatárolás kísérleteit, akár a két háború közötti magyar irodalomban is számtalan formában jelentkeznek. Az egyik ilyen példát Márai szolgáltathatja, aki az 1930-as, '40-es években – elsősorban Spenglerből és Ortega-ból merítve – számtalan írását szentelte az eltömegesedésnek mint a kor Európáját politikai és kulturális értelemben meghatározó válságjelenségek lényegében legalapvetőbb eredőjének. 1941-es kultúrkritikai útirajzában, a *Kassai őrzőjárt*ban ezzel hozza összefüggésbe a magas és az alacsony kultúra szétválását: „Ne felejtjük el, hogy ötven esztendővel előbb a »ponyva« még Dickens »Pickwick club«-ja volt, a gyilkossággal sűrített detektívregény Dosztojevszkij »Bűn és bűnhődés«-e volt, s a magyar ponyvafüzeteket »Olcsó könyvtár«-nak nevezték, Petőfi és Jókai írták e füzeteket, s egyik műfordítójuk Arany János volt, aki Gogol »Köponyeg«-ét tolmácsolta krajcáros magyar kiadásban a tömegek számára [...]. Rajzoljuk meg a hullámvonalat Dickens és Courts-Mahler, Gogol és Edgar Wallace, Dosztojevszkij és Dekobra között, s megdöbbenünk és meghökölünk a mélypont előtt. Ne felejtjük el, hogy ötven év előtt Allan Edgar Poe, vagy E. T. A. Hoffmann remekműveit olvasták az emberek, ha »könnyű« és »fantasztikus« olvasmányra vágytak. Ne felejtjük el, hogy ötven év előtt Jókai volt a tömegek írója. Ma Dekobra és a hasonlóak.”<sup>11</sup> Az idézet szövegkörnyezetéből (de lényegében Márai összes, hasonló tárgyú megnyilatkozásából) könnyen kideríthető, hogy miben ismeri fel azt a különbséget, amely az itt leírt hanyatláshoz (azaz: az irodalom „kettészakadásához”<sup>12</sup>) vezetett: a személyesség, illetve annak hiánya a meghatározó kód. Míg „ötven évvel ezelőtt egy ember Európában még személyes erővel volt kénytelen megszerezni a műveltségnek azt a mértékét, amelyre elengedhetetlenül szüksége volt, ha nem akarta elveszíteni önbecsülését, s meg akarta állani helyét a művelt emberi világban”, addig Dekobra olvasói számára a – modern tömegmédiák (sajtó, rádió) által szolgáltatott – „értesszerűség” veszi át a „műveltség” szerepét, amelyet Márai itt különösen felszínessége és passzív el-sajátíthatósága okán látszik kárhóztatni.<sup>13</sup> Miközben Márai folyamatosan a „tömegemberről”, annak korábbi és jelenlegi állapotáról beszél, sőt az útirajzban elővzionált kettészakadást megelőző időszak utolsó nagy regényírójának nevezett Dosztojevszkij különleges teljesítményét abban jelöli ki, hogy ő „a tömegeket még társszerzőként hozzáemelte művéhez”, feltűnő, hogy semmifajta különbséget nem tesz a két pólus között akkor, amikor a befogadás módjairól beszél: ugyanazon műfajok (ponyva, detektívregény) és ugyanazon befogadói (fogyasztói) attitűdök („könnyű” és „fantasztikus” olvasmány) sorakoznak mindkét oldalon, ami azt

<sup>11</sup> Márai Sándor: *Kassai őrzőjárt*, Budapest, 1999. 77. o.

<sup>12</sup> Márai: *Kassai őrzőjárt*, i. k. 93–94. o.

<sup>13</sup> Márai: *Kassai őrzőjárt*, i. k. 74–75. o. (az idézetet ld. 74. o.)

sejteti, hogy annak ellenére, hogy a válságtüneteket az egész útirajzban mindenütt a „tömegek lázadására” vezeti vissza, valójában egyszerű nívókülönbségről beszél. A személyiség és egyéniség hiányával jellemzett, sőt definiált „tömegek” irodalommal szembeni attitűdjét és ízlését vagy ízléstelenségét ugyanazon kategóriák írják le itt, amelyek az egyénét, és amelyek kényszerítő módon állítják elő a hanyatlás diagnózisát. Amit azonban Márai – ma is kézenfekvően adódó regisztereket megszólaltató – kritikája itt célba vesz, kevésbé valamiféle (bárhogyan értett) „tömegkultúra”, hanem olyasvalami, amit sokkal inkább a populáris irodalom persze igen diffúz kategóriája írhatna le találóan.

Ezt figyelembe véve is tanulságosnak mondható, hogy egy évvel később készült, a „nemzetnevelés ügyében” írott „röpiratában” Márai – akárcsak amúgy néhány évvel korábban egy hasonló tárgyú belügyminiszteri beszédről Babits<sup>14</sup> – elismerően nyilatkozik a kormány frissen bevezetett „ponyvarendeleteről”, amely minden, három pengőnél olcsóbban árusított kiadvány megjelentetését cenzúrához kötötte, hivatalosan gazdasági szükségyszerűsége (papírhányra) hivatkozva, ám elsődlegesen a ponyvairodalom állami (és nyilvánvalóan közvetlenül politikai-ideológiai) szabályozásának céljából.<sup>15</sup> Márai itt „a magyar szellemiség összességének” a cenzúrázásban való közreműködést sürgeti, hiszen röpiratának egyik sarokpontja éppen a tömegkultúra visszaszorításában jelölte ki a „nemzetnevelés” legelőbb teendőit. Noha nem mondható Márairól, hogy ne vetett volna számot

<sup>14</sup> Babits Mihály: Egy miniszteri beszéd kapcsán, in: *Nyugat* (1936/2), 93–95. o.

<sup>15</sup> Márai: Röpirat a nemzetnevelés ügyében, in: uő: *Európa elrablása / Röpirat a nemzetnevelés ügyében*, Budapest, 2008. 196–197. o. A rendelet képviselőházi vitájában világosan látszik, hogy a szabályozás a „nemes” és a „romboló” ponyva közötti különbségtétel alapvetően politikai és ideológiai igényére (is) reagált, vö. ehhez *Képviselőházi napló 1939*, XIII, Budapest, 1942. 206–207. o., XIV, 558–560. o. A rendeletről bővebben ld. Csáki Pál: A ponyvairodalom »megrendszabályozása« az 1940-es évek elején, in: *Magyar Könyvszemle* (1988/1), 41–53. o. Egyébként a *Nyugat* hasábjain 1940-ben és 1941-ben két eszmecsere is lezajlik a ponyvairodalomról. Tolnai Gábor és Boldizsár Iván a „nemes ponyva” ki- és eladásának gazdasági-kultúrpolitikai kérdéseiről értekeznek, a *Kassai őrvár*at vonatkozó eszmefuttatásához nagyon közel álló összefüggésben (itt is előkerül pl. a Franklin Olcsó Könyvtár-sorozatának mintaképe a múltból), ld. Tolnai Gábor: Könyvek a „ponyván”, in: *Nyugat* (1940/3); Boldizsár Iván: „Nemes ponyva” és a középosztály igénye..., in: *Nyugat* (1940/4). 1941-ben pedig Nagypál István (Schöpflin Gyula) a ponyva „poétikai és stilisztikai szabályainak” szabatos elemzésére tesz figyelemre méltó és ekkoriban nem túl gyakori kísérletet (Nagypál István: Ponyva és irodalom, in: *Nyugat* [1941/6], 448. o.), amelyben kitér a „tömegirodalom” „tömegemberre” gyakorolt „tömeghatásának” mechanizmusaira is (ld. Nagypál: Ponyva és irodalom, 453. o.). Lovász Márton hozzászólásában az irodalom hasonló kettészakadását diagnosztizálja, mint Márai a fentebb idézett helyeken: „A tömeg olvasni akar: olyan olvasmánnyal kell őt az íróhoz emelni, amelyet megért és amely fölkelti érdeklődését. Vitathatatlan helyzet: ha a jó írók nem törődnek a tömegolvasóval, akkor a rossz írók törődnek vele.” (Lovász Márton: Ponyva és irodalom?, in: *Nyugat* [1941/7], 512. o.). A vita részletes ismertetését ld. Benyovszky Krisztián: »Hasznos szellentőű«?, in: Lóránd Zsófia – Scheibner Tamás – Vaderna Gábor – Vári György (szerk.): *Laikus olvasók?*, Budapest, 2006. 258–262. o.

a tömeg olyan megnyilvánulási formáival, amelyeknek leírásához el kellett szakadnia az egyén kategóriájától (példaként a berlini Sportpalastban átélt náci pártgyűlés leírására lehetne hivatkozni a *Sértődöttek*-trilógia egyik nagyjelenetéből<sup>16</sup>), ezt a „tömegkultúra” ellen megfogalmazott programot saját (ilyen formában soha ki nem fejtett) pozícióértelmezése az 1930-as, ’40-es évek irodalmi „mezőjében” pusztán restauratívnak mutatja, amennyiben Márai sikerszerzői, vagyis részint populáris irodalmi státusza ekkoriban mintha éppenséggel az irodalom mindenfelé kárhozottatott „kettéválásának” meghaladhatóságáról vagy visszafordíthatóságáról tanúskodott volna, anélkül ráadásul, hogy a „tömegkultúra” hatás- vagy befogadásmechanizmusaival számot kellett volna vetnie (egészen megdöbbenő ezenközben, hogy Márai irodalommal kapcsolatos, rendre meglehetősen elitista megnyilatkozásaiban mennyire nem lát rá vagy nem akar rálátni erre a pozícióra). A „tömegkultúra” kérlelhetetlen bírálóat tehát egy olyan (MacDonald „midcult”-terminusával is megközelíthető<sup>17</sup>) szerzői pozíció teszi itt nemcsak lehetségesé, hanem szükségessé is, amely, ha önértelmezésében nem is, a befogadástörténet tanúsága szerint mindmáig ritka magátólértéktelődéssel találja meg a helyét egyszerre az „elit” és a „populáris” irodalom tartományaiban. Márai, aki egyrészt nélkülözhetetlen fejezete a magyar irodalom bármilyen történetének, másrészt – „ne felejtjük” – a legkevésbé kockázatos választás a legkülönbébb közéleti celebritások számára akkor, amikor „kedvenc írójukról” kell színt vallaniuk, lényegében nem áll távol attól a pozíciótól, amelyet a *Kassai őrvjáratban* a „tömegek írójának” tulajdonított – a „tömegkultúráról” nyújtott leírása mintha éppen ezt a kimondatlan pozícióértelmezést lett volna hivatott elvégezni.

A „tömegkultúra” fogalmának jóval affirmatívabb megvilágításával közismert módon elsősorban az avantgárd művészetelméletek környezetében lehet találkozni, amelyek nemcsak a művészi produkció kollektív formáiban (pl. a szavalókórusokban<sup>18</sup>) sejtettek meg új lehetőségeket, hanem egyenesen a kultúra totális

<sup>16</sup> „E tömeg mozgását figyelve nehéz volt elképzelni, hogy az egyén, különválva e masszától, önállóan is tud érezni, cselekedni és gondolkodni: valószínű, hogy oszlás útján, ezer és ezer apró alkotóelem nem a maga szervi törvénye, hanem továbbra is a tömeg öntudatának törvénye szerint tér haza otthonába, vacsorázik, olvas újságot, beszél, veszekedik vagy szeretkezik feleségével, tehát nemcsak Müller úr vagy Kunze úr él majd tovább, hanem a tömeg egy szemcséje. Mennyien voltak? Nem tudom megbecsülni. Mert a helyiség is a tömeg számára épült, tehát nem Müller vagy Kunze úr részére, aki vásárol két márkáért egy jegyet valamilyen korszerű cirkuszi multság – népszónoklás vagy kecseszkecsken-mérkőzés – szemlélése céljából. A nagy palota, üvegkupolájával, betonoszlopaival, acélpadsoraival, lépcsőzetesen emelkedő emeleteivel nem az egyes nézők, hanem a tömeg számára készült. A tömeg ült itt, mint egyetlen test a körbefutó padosorokon.” (Márai: *Jelvény és jelentés* [1947]. in: uő: *A Garrenek műve* 5, Budapest, 2007. 65. o.).

<sup>17</sup> Eco fentebb idézet kis cikkében (ld. 5. jegyz.) többek között éppen Máraival illusztrálja ezt a kategóriát.

<sup>18</sup> A szavalókórusok magyarországi történetéről lásd Szolláth Dávid: *A forradalom rítusai*, in: 2000 (2008/12), 56–70. o.



megújulásának vízióit is előszeretettel alapozták a művészet által vagy a művészetben megszervezett vagy egységként előállított tömegek képzetére. A „tömegkultúra” kifejezés kínálja a vezérfonalat – és ez volna a második példa – Hevesy Iván egy 1919-ben, a *Mában* publikált írása számára, amelynek itt elsősorban a kiindulópontja érdekes. Bár Hevesy írása második részében maga is él azzal a gesztussal, hogy a tömegkultúra létezésének és nagy teljesítményeinek meggyőző példáit a történelmi múltban dokumentálja (itt a „görög” és a „keresztény” művészetben), mintegy innen merítve azt a nem túl körvonalazott formában bevetett fogalmat (a „hitét”), amely a modern tömegek itt propagált kultúrája és művésze számára (a két kifejezés jellegzetes módon szinonim értelemben szerepel a szövegben) mintegy mintát is hivatott biztosítani, az új tömegek esztétikai viselkedéséről alkotott (szimplán egy mindent átható egyesülés képzetére alapozott) jövendölésénél érdekesebb az írást nyitó helyzetkép. Hevesy diagnózisa – diametrális ellentétben Máraiéval – a kultúra kollektivitásának elvesztésére, individuálissá válására irányul, ami az (itt inkább meghatározott – alsóbb – társadalmi rétegeként értett) tömeget olyan befogadási formák követelménye elé állította, melyeknek az képtelen volt megfelelni. „Festményeket, zenét, irodalmat művészi módon felfogni és őszintén élvezni tudni – ez a tömeg előtt teljesen ismeretlen dolog. A mi korunkban minden igazi kultúra csak egy elenyésző kisebbség szellemi birtoka volt. Ha valaki a tömegből hozzá akart férkőzni, el kellett hagynia a tömeget, és neki is elszigetelt individuummá kellett változnia. De a nagy tömegnek ehhez az elkülönüléshez sem módja, sem kedve nem volt. Beérték hát (mert beértették velük) ennek az individuális kultúrának valami olcsó, hamisított változatával, művészet helyett moslékkel. (Nem kell éppen a zagyva operettek, ponyvaregényekre és olajnyomatokra gondolni, a mai színház, átlagirodalom és tárlatok sem jelentenek sokkal magasabb nívót.)”<sup>19</sup> Az idézet két premisszáját érdemes kiemelni: egyrészt azt, hogy Hevesy itt (ellentétben a Máraival illusztrált kultúrkritikai megközelítésmóddal) a *felfogás* formái mentén von különbséget egyén és tömeg között (*művészi módon felfogni, őszintén élvezni* – ez az, amire a tömeg mint tömeg képtelen), másrészt fontos, hogy a „magas” és „alacsony” művek-műfajok közötti különbségtételt Hevesy nem azonosítja az egyén és a tömeg kultúrája közötti különbséggel. Míg utóbbi az individuális kultúra „olcsó, hamisított változata” csupán, amelyet legfeljebb ráerőltettek a tömegekre, a „tömegművészetet” Hevesy valójában nem olyasvalamiként írja le, ami – pl. ezen műfaji keretek között – létezik, hanem inkább a jövőbe utalja, később azt is hozzátéve, hogy ez nem a kultúra eltérő „nívóinak” valamiféle kiegyenlítődéseként fog megszületni.

Néhány évvel később, a Palasovszky Ödönnel közösen jegyzett 1922-es manifestumában<sup>20</sup> Hevesy már konkrétabb képet rajzol az új tömegművészetről,

<sup>19</sup> Hevesy Iván: Tömegkultúra – tömegművészet, in: uő: *Az új művészetért*, Budapest, 1978. 50–51. o.

<sup>20</sup> Új művészetet!, in: Hevesy: *Az új művészetért*, i. k.

amelynek műfaji-mediális kereteit (ezeket a szöveg fokozásos retorikával egymást követő vagy egymásra épülő szintekként lépteti fel) a modern nagyváros jellegzetes tömegmédiámai, a plakát, az újság és a mozi szolgáltatják. A manifesztum szókincsének legnagyobb részét jellegzetes módon a művészi hatás, még inkább azonban a befogadás formáit és/vagy modalitásait megnevező kifejezések alkotják, amelyeket viszonylag kézenfekvő módon lehet a régi („magas” és/vagy individuális) és az új (tömeg)művészet pólusai körül csoportosítani. A tömegművészet-tapasztalatát eszerint a „propaganda”, a „rábeszélés”, a „szuggerálás”, a „beledöbbentés”, a „felvilágosítás” és „tanítás”, a „hirdetés”, a „kiáltás” és „harsogás”, a „vezetés” és a „parancs”, valamint az „összetalálkozás” és a „kézfogás” fogják meghatározni, leváltva az individuális műélvezet olyan modalitásait, mint az „ékeskedés”, „kínálgatás”, „fogyasztgatás”, „csöndes mulatság”, „narkózis”, „mámorítás”, „játék”, „szórakozás”, valamint olyan forrásait, mint az „élet kicsi buta szenzációival rikoltozó” újság, a „jöllakott polgárok délutáni álmát” szolgáló „emésztőpor-ként”, illetve „telhetetlen hisztériák vérbizsergetőjeként” jellemzett regény és novella vagy a színház, amelyben „a polgár esténként végigkérődzik horizont nélküli életének hitvány kis csiklandásait”. A csoportosítás önmagáért beszél, egyvalamit mégis érdemes kiemelni: az, ami az ily módon felrajzolt új tömegművészet túllol-dalát alkotja, gyanúsán emlékeztet a modern kultúripar már ekkor is sokat bírált befogadási vagy fogyasztási mechanizmusaira. Az új művészetnek a tömeg fogalmára alapozott, forradalmi programja tehát, kritikai vonatkozásait tekintve, valójában nem az „individuális” kultúra alternatíváját vázolja fel, hanem egy olyan tömegkultúra bírálatát nyújtja, amelytől az „individuális” kultúra – ily módon jelöletlenül vagy meghatározatlanul maradó – fogalmát nem tudja elhatárolni.

Mint a tömegművészet forradalmát meghirdető esztétikai-politikai programok a korban általában, Hevesy is a „százmilliók előtt szétáradó moziban” jelöli ki azt a médiumot, amelyben az új művészet majd kiteljesedik, és amelynek „arénáiban” a tömeg (itt: a „Nép”) mintegy önmagára mint tömegre, önnön küldetésére fog ráismerni („meglátja életének a termő tettek felé vezető irányát és célját”)<sup>21</sup>. Walter Benjamin, aki a két háború közötti időszakban talán a legközelebb került a tömegkultúra olyan fogalmához, amely nem az egyéni befogadás mintáira épült fel, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* c. esszéjében szintén a moziból és a filmből vezette le a recepciónak immár a tömegszerűsége alapozott új kategóriáit. Köztudott, hogy Benjamin munkásságának jelentős részében (messze nem csak a *Passagen-Werk* munkálataiban) fontos szerep jutott a tömeg modern tapasztalatával és/vagy fogalmával kapcsolatos reflexióknak, amelyek értékét növeli, hogy a modernitás naiv társadalomkritikájának csapdáját éppúgy elkerülik, mint ahogyan a nagyvárosi létezés új élménye feletti eufóriát is kritikai reflexió tárgyává tették. 1938-as Baudelaire-tanulmányának a „flaneur”, a „kószáló” alakját tárgyaló fejezetében, ahol a nagyvárosi tömegnek a 19. századi irodalomban

<sup>21</sup> I. m. 85. o.

megjelenő ábrázolási formáiról értekezik, jellegzetes módon a tömegtapasztalat ebben a figurában mintegy felkínálkozó esztétizálásának határaitra vagy ambivalenciáira világít rá. A tömegek gépies mozgásának leírása Poe *The Man of the Crowd* c. novellájának értelmezésében a „flaneur” esztétikájának egyfajta cáfolataként az árutermelés működésére emlékezteti,<sup>22</sup> Baudelaire-nél pedig egyenesen arra helyezi a hangsúlyt, hogy a tömegnek a kószáló előtt megnyíló „színhátéka” nem más, mint valamiféle „fátyol”, amely a nagyvárosi tömeg valóságos élményét egyfajta társadalmi „látszattal” takarta el.<sup>23</sup> Az itt nyomon követett szempontból legbeszédesebb Baudelaire-citátum ebben a fejezetben a tömeglét élvezetét a szám megsokszorozódása feletti örömhöz hasonlítja („Le plaisir d’être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre”<sup>24</sup>), amit Benjamin egy Engelstől, *A munkásosztály helyzete Angliában* c. értekezéséből származó idézet környezetében magyaráz, azt a megfigytést adva, miszerint a mondat az áruba való behelyezkedés Baudelaire-nél több helyen (pl. a *Les foules* című, amúgy igen komplex prózaversben, amelynek nyitánya szerint „jouir de la foule est un art”<sup>25</sup>) megfigyelni vélt gesztusa felől nyeri el az értelmét. A mondat (és a mögötte kirajzolódó költői gesztus) Benjamin számára itt éppen arról tanúskodik, hogy Baudelaire még nem ismerte fel a munkaerőként valóban áruvá változott, proletarizálódott tömegeknek a „termelési rend” által megszabott létezési módját – hiszen az áruvá vált embernek nincsen szüksége, illetve módja arra, hogy a látzólag csábító árunak a valóságos termelési viszonyokban lelepleződő létmódjába élje bele magát.

Noha nincs mód itt az imént kiemelt részletek elemzésére, pusztá felidézésük is rávilágíthat egy fontos összefüggésre, arra nevezetesen, hogy amit Benjamin itt a tömeg téves esztétizálásában diagnosztizál (a modern tömegtársadalom szervezőelőveként azonosított gazdasági kód felcserélését a tömeg tapasztalatára visszavezetett – Baudelaire-nél a tömeg élvezetében vagy a „fugitive beauté” új élményében megjelenő – új esztétikai kóddal, illetve a kapitalizmus által meghatározott tömegember létmódjának felcserélését az áru létmódjával való azonosulás esztétikájával) sok tekintetben egybecseng a kortárs „kultúripar” fetisizmusáról adott közvetlenebb vagy prózaibb leírásokkal, Adornónál pl. ama koncertlátogató híres jellemzésével, aki a Toscanini-koncerten valójában a jegyért kiadott pénztl élvezi.<sup>26</sup> A kultúripar által fenntartott tömegkultúra voltaképpen a tömeg önma-

<sup>22</sup> Vö. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, I/2. kötet, Frankfurt am Main, 1974. 556. o.

<sup>23</sup> Ld. Benjamin: *Gesammelte Schriften*, I/2. kötet, i. k. 562–569. o.

<sup>24</sup> Charles Baudelaire: *Fusées*, in: uő: *Oeuvres complètes*, Párizs, 1954. 1189. o. (Rónay György fordításában: „A tömegbe keveredés öröme a szám sokszorozódásán érzett élvezet rejtelmes kifejezése” – Baudelaire: *Röppentyűk*, in: uő: *Válogatott művei*, Budapest, 1964. 331. o.). Ld. Benjamin: *Gesammelte Schriften*, I/2. kötet, i. k. 561. o.

<sup>25</sup> Szabó Lőrinc fordításában: „a tömeget élvezni művészet”.

<sup>26</sup> Adorno: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, i. k. 24–25. o.

gáról szerzett tapasztalatának esztétizálásával leplezi el és juttatja érvényre azokat a társadalmi és/vagy termelési viszonyokat, amelyeknek maga is része.

Aligha véletlen tehát, hogy a valamivel korábban keletkezett *Műalkotás-esszé* keretező fejtegetéseiben Benjamin olyan „újonnan bevezetett művészetelméleti fogalmak” szükségességéről értekezik, amelyek „tökéletesen alkalmatlanok a fasizmus céljaira” (Előszó), mely utóbbiakat abban azonosítja, hogy ez a megszervezett tömegek „megnyilvánulásának” (*Ausdruck*) jogát biztosítva elleplezi azon, fennálló „tulajdonviszonyok” fenntartásában való érdekeltségét, amelyek megváltoztatásának „jogát” Benjamin itt a tömegeknek tulajdonítja (Utószó/506).<sup>27</sup> Benjamin sokat idézett programja (a „művészet politizálása”, amellyel a kommunizmus a „politika fasiszta esztétizálásával” válaszol [uo.]) azonban nem vihető végbe az avantgárd programjaira oly jellemző (s fentebb Hevesy írásában is illusztrált) művészeti utópiák, azaz – így Benjamin – „a proletariátus hatalomátvételét követő művészetéről szóló tézisek” (Előszó) segítségével. Benjamin ehelyett a technikai reprodukció új lehetőségeinek, egy „világtörténelmi átalakulásnak” (VII) a vizsgálatából igyekszik kinyerni az új fogalmakat, félreismerhetetlen módon azonban annak céljából, hogy ezeket a tömeg esztétikai viselkedésének kritikai leírásában hasznosíthassa. Minthogy ennek az argumentációját, szöveg hagyományát és recepciótörténetét tekintve is módfelett szövevényes esszének a módszeres elemzése meghaladná az itt rendelkezésre álló kereteket, a továbbiakban csak ez utóbbi, vagyis közvetlenül a „tömeg” problémájára vonatkozó összefüggések rövid vizsgálatára lesz mód. Ezeket persze csak némi önkénnyel lehet kiszakítani az írás argumentációjának egészéből, hiszen Benjamin már a szöveg elején leszögezi, hogy az az alapvető fejlemény, amelyet az „aura” elvesztéseként ragad meg, és amelynek legfontosabb tünetét „a tradíció megrendülésében” (*Erschütterung des Tradierten* – II/477) azonosítja, egyik következményét tekintve a kor „tömegmozgalmaiban” ad hírt magáról, „melyeknek legtekintélyesebb ügynöke a film”, az a médium tehát, amely Benjamin számára végig a tömeges reprodukció legmeghatározóbb paradigmájaként szolgál. Az írás vége felé azt is leszögezi, hogy a tömeg az a „mátrix, melyből jelenleg a műalkotásokkal szembeni összes szokványos magatartásforma újjászületve lép elő”, vagyis: a tömeges reprodukció és a tömeges recepció kézenfekvően kölcsönös feltételrendszere Benjamin számára nemcsak a tömeges befogadás, hanem általában az esztétikai attitűd mibenléte szempontjából is meghatározó fejlemény („az érdeklődők [*Anteilnehmenden*] jóval nagyobb tömegei az érdeklődés [*Anteils*] megváltozott módját hívták életre” – XV/303).

A technikai reprodukció, és ez Benjamin talán első igazán közvetlen feltevése az új esztétikai attitűdök mibenlétével kapcsolatban, a közelség sajátos igényét

<sup>27</sup> Az esszé itt használt magyar fordítására (Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html), utolsó letöltés: 2013. június 29.) és – szükség esetén – német változatára (Benjamin: *Gesammelte Schriften*, I/2. kötet, i. k. 471–508. o.) vonatkozó hivatkozásokat (a csak interneten elérhető fordítás esetében fejezet-, az eredeti szövegre az ezt követő oldalszámokat) fent és a továbbiakban ld. a szövegben.

szolgálja ki (és/vagy kelti fel). Az érv közvetlenül az „aura” agyonelemzett fogalmának meghatározásából bomlik ki, méghozzá annak egy különösen fontos és gyakran félreismert vagy -magyarázott összefüggéséből, nevezetesen abból, hogy az aura mint „egyszeri felsejlése (Erscheinung) valami távolinak” (III/479) egyáltalán nem az egyszeri pillanat felfokozott jelenlétét, érzéki közvetlenségét hivatott jelölni. A dolog majdhogynem éppen ellenkezőleg áll: az aura reprodukció általi – ám egyben társadalmilag meghatározott! – „szertefoszlása” (Verfall) az, ami eleget tesz vagy éppen kiváltja a tömegek „szenvédélyes óhaját” az iránt, hogy „a dolgok térben és emberileg is közelebb kerüljenek hozzá”. Az aura lerombolását Benjamin itt egyben „a tárgy héjának lebontásával” azonosítja (vagyis a tárgy, első olvasatra talán némiképp meglepő módon, a reprodukció révén vagy reprodukcióiban válik „közelivé”, kínálja fel magát a közeli tapasztalatra), ami az „észlelés” olyan formáját hozza kitüntetett helyzetbe, ahol annak „a világban lévő egyformaság iránti érzéke” lesz domináns, ez utóbbi „a reprodukció révén az egyszerűből is az egyformaságot nyeri ki”. Az érzékelés ezen módját, legalábbis ezen a ponton ez a következtetés adódik, úgy lehetne jellemezni, mint amelyben a dologhoz való érzéki (térbeli) közelkerülés valójában a dolgok egyformaságához juttat közelebb, vagy legalábbis az egyformaság iránti érzéket erősíti fel (Benjamin „elméleti” párhuzamként a statisztikára hivatkozik): „a realitás irányultsága a tömegekre és a tömegek irányultsága a realitásra” többek közt ezt a következményt vonja magával.

Mi lehet azonban ez az egyformaság a dolgokban, méghozzá az auratikus héjukból kihámozott dolgokban, mondhatni a dolgok mélyén? Talán hosszabb érvelés nélkül is megkockáztatható, hogy – ebben az összefüggésben – a dolgok eme lényegi aspektusa nem más, mint a reprodukálhatóságuk. Az új művészetek, nyilván elsősorban a film, kézenfekvő módon azáltal juttatnak közelebb ennek megtapasztalásához, hogy – amint arra Benjamin egy lábjegyzetben utal (9. lábjegyzet) – esetükben a reprodukálhatóság nem pusztán külső feltétele, hanem elengedhetetlen mozzanata az előállításnak. Az ennek megfelelő befogadói reakciók sorában elsőként a *tesztelés* fogalmát vezeti be, illetve, mondhatni, teszteli. Ez az attitűd alapvetően a filmet előállító apparátusé (az operatőré, a vágóé), amely „a színész teljesítményét egy sor optikai tesztnek veti alá” (VIII), és amely megakadályozza azt, hogy a színész játék közben valamely konkrét közönséghez alkalmazkodjon, éppúgy, ahogyan az apparátus azt sem teszi lehetővé számára, hogy belehelyezkedjen a szerepbe, amelyet játszik (IX). Vagyis, noha Benjamin ezt így már nem mondja, a filmszínész is tesztel: teszteli a szerepet, vagy talán még inkább a szerep teszteli a színészt. Az apparátusnak köszönhetően a színész „egész élő személye” elválaszthatóvá válik az (itt-és-most dimenziójára korlátozott és emiatt reprodukálhatatlan) aurától, míg a néző, akit nem „zavar” semmiféle személyes kontaktus a színésszel, így helyette voltaképpen az apparátusba éli bele magát, maga is „tesztel,” és ezáltal a „véleményező” (Begutachters – VIII/488) pozícióját veszi fel. Ez el is határolja a film befogadását a „kultikus” vagy auratikus szituációktól, ami – visszakapcsolódva Benjamin héjmetaforájához – azt sugallja,

hogy itt maga a színészi test közvetlen jelenléte az az auratikus burok, amelyet lehántva a film közel juttat a dolog lényegéhez, azaz reprodukálhatóságához. A kézenfekvően adódó metaforikus megfeleltetés ezen felcserélődésével (a színész teste lesz a burok vagy a felület, és filmes reprodukciója az, ami e felület mögött rejlik) elsősorban abba enged bepillantást, hogy azt a „dolgot”, amihez a tömegnek tulajdonított észlelési forma közel juttat, mennyire mélyen és lényegileg átjárja a reprodukció apparátusa. A tömegek észlelése az apparátus által tesztelt és alakított realitást tárja fel a reális percepció aurája mögött. Kicsivel később Benjamin ezt így fogalmazza meg: „a valóság apparátustól mentes látványát, ami a műalkotásoktól joggal elvárható, éppen az apparátussal történő legintenzívebb áthatás biztosítja” (XI).

A film apparátusának a színjáték mechanizmusaira gyakorolt hatásáról szerzett felismeréseit Benjamin úgy vezeti tovább, hogy lényegében megkérdőjelezi a „színész” kategóriájának jogosultságát a filmben. Itt – ezúttal kitekintve az írásos médiumokra is, a film tekintetében viszont némi önellentmondással – egyfelől arra hivatkozik, hogy a technikai reprodukció korában a létrehozó és a befogadó pozíció könnyen felcserélődnek vagy legalábbis váltogathatók egymással, másfelől pedig – továbbvezetve a néző „véleményező” attitűdjéről megállapítottakat – arra, hogy a film befogadója mindig félig-meddig „szakemberként” (és potenciális filmstatistikaként) viselkedik (XI). Benjamin példája az „orosz filmeké”, amelyek „szereplőinek egy része nem a számunkra megszokott értelemben vett színész (Darsteller), hanem olyan ember (Leute), aki önmagát ábrázolja (darstellen – 494), mégpedig elsősorban a saját munkafolyamatában”. Ez a példa az egész argumentáció talán legellentmondásosabb (nagyrészt pl. Adorno tartózkodó reakciójáért is felelős<sup>28</sup>) pontjának tekinthető, hiszen Benjamin, úgy tűnik, itt mintha megfedkezne az apparátus szerepéről korábban megfogalmazottakról, arról nevezetesen, hogy az ott kifejtettek értelmében legalábbis kétséggel kellene szemlélni az önmagát ábrázoló ember képletét, éppen a reprodukciós apparátus „lehántó” tekintetének közbejötté okán. Adódik itt, persze, egy másik (következményeit tekintve, s erre később még vissza kell térni, a tömegkultúra kritikája szempontjából meghatározó jelentőségű) olvasata ennek a mondatnak, amely az ábrázolt munkafolyamatot (amelyben tehát nem színészek, hanem a munkafolyamatot végrehajtó emberek ábrázolják magukat) magával az apparátussal, vagyis a film előállításával azonosítja. Ha ez az olvasat valamilyen mértékben helytáll, akkor a film (talán nemcsak a Benjamin által emlegetett „orosz filmek”) éppen azért szöveg szakértő szemeket a vászon elé, mert az ábrázoltak „héja” mögött önmagát, önnön apparátusát teszi észlelhetővé – olyan, egy Benjaminhoz közel álló értelemben becsületes médiumként, amely az esztétikai tapasztalat felszínét áttörve az azt előállító munkafolyamatot teszi láthatóvá.

<sup>28</sup> Vö. Benjamin: *Gesammelte Schriften*, I/3. kötet, i. k. 1003–1004. o.

A recepció így feltárulkozó szakértő vagy „véleményező” modalitása lesz az a kritérium is, amelynek mentén Benjamin körülhatárolhatónak véli a tömeges részvétel hatását a befogadói attitűd formáira. Ezt a célt szolgálják a festészet és a film szimultán kollektív befogadásának lehetőségeire (illetve előző kapcsán inkább lehetetlenségére) vonatkozó észrevételek. A tömegek maradi, illetve progresszív attitűdje a művészet irányában itt a szakértői-kritikusi és az élvező magatartás viszonyának két ellentétes aránya szerint bizonyul elkülöníthetőnek: az első esetben (Benjamin példája Picasso és a szürrealista festészet) a tömegekben kettéválik a kritikus és a műélvező attitűdje („a konvencionálist kritikátlanul élvezik, az igazán újat ellenszenvvel kritizálják”), a másodikban (a példa Chaplin és a „groteszk film”) a kettő bensőséges kapcsolatban marad (XII). A különbség okát Benjamin közvetlenül a művészet „társadalmi jelentőségének” eltérő szintjeire vezeti vissza (minél alacsonyabb ez, annál nagyobb a szakadék a kritikus és az élvező recepció között – a példa itt is a festészet), valódi magyarázatát azonban megint csak a tömeg fogalma kínálja. „A döntő körülmény” ugyanis az, „hogyan az egyének reakcióját – amelyek összessége a közönség tömegreakcióját (massive Reaktion – 497) alkotja – sehol másutt nem határozza meg eleve oly mértékben a közvetlenül bekövetkezés előtt álló tömegesülés (Massierung), mint a moziban.” A mozi (és a mozinéző tömeg) „társadalmi jelentősége” abban áll, hogy a nézők szimultán reakcióik révén „kontrollálják” egymást, vagyis a tömeg képes arra, hogy „megszervezze és ellenőrizze önmagát”. Mit jelenthet ez az önkontroll, illetve egyáltalán az a szervezett „tömegesülés”, amelyet csak az eleve tömegeknek és reprodukcióként készülő film tesz lehetővé?

Visszapillantva arra, ahogyan Benjamin a realitás tömegekre irányulásában és a tömegek realitásra irányulásában beálló nagy horderejű fordulatot jellemezte, első körben arra lehetne gondolni, hogy a dolgok „héja” mögött megpillantott egyformaság (a reprodukálhatóság) princípiuma helyeződik itt át magára a tömegre: mintha tehát a tömeg a neki megfelelő észlelési formának engedelmeskedve, arról mintát véve állítaná elő önmagát. Minthogy Benjamin itt is nagy súlyt helyez a kritikusi-véleményezői attitűdre (ahogyan fentebb már szóba került, ezt a reprodukciós apparátus „tesztelő” magatartásának átvételéből eredezteti az esszé), akár ebben is feltételezhető a tömeg önkontrolljának forrása. Harmadrészt maga a szimultán kollektív recepció lehet a tömeg (ön)regulációjának eszköze, az a tény nevezetesen, hogy a tömeg paradigmája itt a moziközönség (vagyis – a tömegkultúra mai, jelentős mértékben a tévé médiumára alapozott fogalmától némiképp idegen módon – egyazon idő- és térbeli jelenen osztozó tömeg képzete), tehát – bár erről Benjamin nem sok szót ejt – egyben egy olyan szituáció, ahol nem sok szerep jut pl. az olyan reakcióknak, amelyek – az esszé itt használt kifejezésével élve – nem „nyilatkoznak meg” (sich kundgeben). Benjamin itt eléggé határozottan fogalmaz: „S miközben az egyének megnyilatkoznak (indem sie sich kundgeben – vagyis [csak] *amennyiben* vagy *miáltal* megnyilatkoznak), kontrollálják is magukat”. A szöveg egyik (az „aura” fogalmának szerepére gondolva nem is csekély je-

lentségű) vakfoltja éppen itt azonosítható: miközben Benjamin az egyszeri jelenlét itt-és-mostjának hiányában ismeri fel azt a konstellációt (az aura elvesztését), amely a technikai reprodukció korát meghatározza, ugyanezen kritérium, vagyis az egyszeri itt-és-most lesz a tömeg esztétikai attitűdjéről alkotott képét meghatározó „mátrix”. Noha Benjamin egy, az utószóhoz fűzött jegyzete (32. l.) világossá teszi, hogy a tömeg önmagára ismerése (az a pillanat, amikor a tömeg – megjelenésének olyan formáiban, mint az ünnepi felvonulások, a monstre gyűlések, a sportrendezvények és a háború [!] – mintegy „szemtől szembe látja önmagát” [sieht die Masse sich selbst ins Gesicht – 506]) kifejezetten az új technikai apparátusok teljesítménye, hiszen „a tömegmozgalmak (Massenbewegungen – egyben a tömeg mozgásformái?) világosabban jelennek meg a készüléken (Apparatur) keresztül, mint a pusztá szem számára”, ez a megfogalmazás sem iktatja ki azt az előfeltevést, hogy az önmagára (önmaga filmezett arcára) tekintő tömeget egy közösen osztott itt-és-most jelene határozza meg (vagy legalábbis az itt-és-most jelenlét valamiféle szimulációja, mint később pl. a műsor által összekapcsolt tévé nézők esetében). Némi túlzással úgy lehetne fogalmazni, hogy az aura (még ha ez itt adott esetben inkább a felvevő apparátus sugárzása is) a tömegben tér vissza. A tömegnek mintha lenne aurája.

A probléma, jelen szemszögből legalábbis, nyilván egyben a tömeg modern fogalmából és/vagy tapasztalataiból ritkán hiányzó deficit problémája: az, hogy a tömeg, amennyiben ilyenként észlelhető vagy ilyenként azonosítja magát, nem igen lehet mentes a szervezethez közismert kommunikációs hátrányaitól és veszélyeitől: aligha létezik olyan bírálata a tömegkultúrának, amely ne hivatkozna a valamely tér- vagy időbeli jelenlét itt-és-mostjában összegyűlt sokaság manipulálhatóságára, az egyént megtévesztő vagy elvakító (auratikus?) hatására, illetve a differenciált válaszra vagy reakcióra (megnyilatkozásra) való képtelenségére. Szintén nem érdemes sok szót vesztegetni arra, hogy Benjamin esszéje, amely a politika fasiszta „esztétizálásának” stratégiáját éppen a tömegek esztétikai manipulációjában azonosította, olyan időszakban született, amelyben – egyfelől – ezek a deficittek aligha maradhattak észrevétlenek a németországi politikai nyilvánosság mindennapjaiban, egyszersmind azonban egy olyan korban is, amelyet – másfelől – éppen azon intézmények politikai válságának tapasztalata határozott meg, melyek a tömegek *reprezentációját* voltak hivatottak biztosítani. Párhuzamért legyen itt elég pusztán Benjamin egyik legjelentősebb (és a Benjamin-életműhöz igencsak szövevényes szálakon keresztül kapcsolódó) kortársára, Carl Schmittre hivatkozni, aki az 1920-as évek végén a nyilvánosan egybegyűlt tömegek közvetlen „akklamációjának” formájában vélte fellelni a reprezentatív parlamentáris demokrácia alkotmánytani alternatíváját (mely intézmény válságdiagnózisa amúgy a *Műalkotás*-tanulmányból is lépten-nyomon kihallható, legnyilvánvalóbban talán az egyik jegyzetből: „A színházakkal egy időben ürülnek ki [veröden] a parlamentek”! – 20.lj./491), és akinek itt azt a nehézséget kellett (volna) áthidalnia, hogy az ilyen, közvetlenül jelenlévő tömegek



„hangja” rendre a neki feltett kérdésre adott „igen”-re vagy „nem”-re korlátozódik.<sup>29</sup>

Schmitt egyébként, aki ekkor azt feltételezte, hogy a nép mint „hivatalosan nem szervezett” egység éppen az ilyen közfelkiáltásban szervezi meg magát, 1929-ben igen tanulságos módon foglalt állást a modern technika teljesítményeiről és a „neutralizáció” ezekhez fűzött reményeiről: „Egyetlen jelentős technikai találmányból sem számítható ki előre, milyenek lesznek objektív politikai következményei. A 15. és 16. század találmányai szabadelvűen, individualisztikusan és lázadó módon hatottak; a könyvnyomtatás mesterségének feltalálása a sajtószabadsághoz vezetett. Ma a technikai találmányok a tömegek feletti uralom roppant hatékonyságú eszközei; a rádióhoz hozzátartozik a rádió monopóliuma, a filmhez a filmcenzúra. A szabadságról és a szolgaságról való döntés nem a technikában mint technikában rejlik.” Mivel a technika „éppen mert mindenkit szolgál, nem semleges”, illetve – majdhogynem Heideggert megelőlegezve – szellemében „mint szellemben nincs semmi technikai és gépies”, Schmitt (ekkor) nem hitt abban, hogy a technika önmagában elemi politikai változások mozgatórugója lehetne,<sup>30</sup> Benjamin ezzel szemben mintha a filmvászon elé szögezett tömeg önellenőrzésében sejtette volna meg a sokaság politikai megszerveződésének új kereteit, egy olyan médiumban tehát, amely amúgy talán a legnyilvánvalóbban vonja kétségbe a befogadói és alkotói pozíciók az esszében kilátásba helyezett cserélhetőségének lehetőségét. Aligha véletlen innen nézve, hogy a „frankfurti” stílusú kultúrkritikának később is ritkán okozott nehézséget a tévjük elé láncolt és az adás által összekötött fogyasztók izolált sokasága mögött a hipnotikus tömegrendezvények rémképét felfedezni. Éppígy törvényszerűnek mondható továbbá, hogy a sokaság fogalmát újrahasznosító újbaloldali politikaelméletek – amelyek számára a tömegkultúra a „poszt-fordi” kapitalizmusban mint a termelőeszközök előállításának voltaképpen színtere paradigmatiságú jelentőséggel bír<sup>31</sup> – kifejezetten a szervezetlen és reprezentálhatatlan (emiat pl. a „nép” fogalmával nem leírható) tömegekre korlátozták e fogalom társadalomkritikai alkalmazhatóságát.<sup>32</sup>

A tömeg megszerveződésének tehát a kommunikáció bizonyos egyirányúsága vagy legalábbis az adó és befogadó oldal közötti erőteljes komplexitáscsökkenés a feltétele. Mindezt a tömegmédiumok hűvösebb, egyszersmind fejlettebb technológiákra alapozott elméletei sem igen vonják kétségbe. Niklas Luhmann pl., aki a művészetnek a társadalomban betöltött helyéről alkotott elképzelését amúgy diametrálisan Adornóval szemben pozicionálta<sup>33</sup>, a „tömegmédium” fogalmát a

<sup>29</sup> Vö. Carl Schmitt: *Verfassungslehre*, Berlin, 1928. 277–278. o.

<sup>30</sup> Az idézeteket ld. Schmitt: *A politikai fogalma*, Budapest, 2002. 64–66. o.

<sup>31</sup> Paolo Virno: *A Grammar of the Multitude*, Cambridge/London, 2004. 58–61. o.

<sup>32</sup> Vö. pl. Virno: *A Grammar of the Multitude*, i. k. 79. o. Populárisabb és romantikusabb változatban ld. Michael Hardt – Antonio Negri: *Empire*, Cambridge/London, 2000. 60–62., 113. o. stb.

<sup>33</sup> Vö. Niklas Luhmann: A műalkotás és a művészet önreprodukciója, in: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I*, Szeged, 1996. 115–116. o.

kommunikáció egyirányúságában és a résztvevők közvetlen érintkezésének hiányában beazonosított kettős feltételre alapozta (egy élete vége felé adott interjú tanúsága szerint emiatt nem tekintette tömegmédiumnak az internetet).<sup>34</sup> A „szórakozás” (Unterhaltung) ezen keretek között annyit jelent, hogy „nem keresünk és nem találunk alkalmat arra, hogy kommunikációra kommunikációval válaszoljunk”: ezért nincs értelme pl. az ismételt befogadásnak, kivéve, „ha az olvasó most már a művész ügyességét szeretné megcsodálni, a film nézője pedig az ábrázolás finomságaira akar összpontosítani”, ez azonban már az információ és a közlés közötti különbségtételt, vagyis kommunikációt venne igénybe.<sup>35</sup> És valamiféle figyelmet, lehetne hozzáfűzni: a tömeg, úgy látszik, nem tud figyelni. Eme hiányossága persze nem kerüli el Benjamin *figyelmét* sem, mégis – és az iménti kitérőt befejezve ezen a ponton érdemes visszakanyarodni a *Műalkotás*-tanulmány szövegéhez – a legkevésbé hagyja ennyiben a dolgot.

A csak „megnyilatkozása” révén önmagát kontrolláló tömeg képzetéből mondhatni egyenesen következik Benjamin utolsó fontos különbségtétele, amely arra céloz, hogy az itt leírt (ám már az ebben az összefüggésben egyfajta előzménnyé avatott dadaista művészetben megsejtett – XIV) befogadói attitűd kizárja az „elmélyülés” (Versenkung – 502) lehetőségét: ezt a befogadásformát, amely Benjamin szerint „a polgárság elfajzása idején az aszociális magatartás iskolájává vált”, elsődlegesen a koncentráció (Sammlung, vagyis egyfajta „összegyűjtés”, itt nyilván valamiféle összeszedettség) tünteti ki, amelynek ellenpontját a film „sokkhatásaira” adott reakciók alkotják. A „Sammlung” blokkoltságát hivatott illusztrálni Benjamin sokat citált idézete Georges Duhameltől („Már nem tudom azt gondolni, amit gondolni akarok. A mozgóképek foglalták el a gondolataim helyét.”): a rögzíthetetlen filmkockák nem teszik lehetővé a „kontemplációt”, és noha sokkhatásuk „fokozott lélekjelenlétre” tart igényt, ezt nem lehet koncentrációnak nevezni. Benjamin – egyben mint „a szociális magatartás egyik válfaját (Spielart)” – a „kikapcsolódás” vagy szórakozás, azaz a „Zerstreuung” kategóriáját állítja szembe a „Sammlung”-gal, egy olyan kifejezést választva, amely talán igényel némi magyarázatot.

A szó ugyanis nemcsak a – pl. az „Unterhaltung” jelentéskörével érintkező – „szórakozás” értelmében vett „kikapcsolódást” jelöli, hanem teljesen világosan

<sup>34</sup> Vö. Luhmann: *A tömegmédia valósága*, Budapest, 2008. 10–12. o.; Stefan Laurin: *Interview mit Niklas Luhmann: „Das Internet ist kein Massenmedium”*, <http://www.ruhrbarone.de/niklas-luhmann-%E2%80%99Edas-internet-ist-kein-massenmedium%E2%80%99C/>, utolsó letöltés dátuma: 2013. június 29. A befogadó tömeg alkotóelemei közötti érintkezés tagadása régi toposza a tömegkultúra (és általában a tömeg) kritikájának, ld. pl. MacDonald: „A Theory of Mass Culture”, i. k. 32. o. Inkább csak adalék, hogy Guy Debord egy időben népszerű kultúrkritikai munkája a „spektákulum társadalmának” egyik fontos összetevőjét szintén az egyirányú tömegkommunikációban jelölte ki: Guy Debord: *A spektákulum társadalmá*, Budapest, 2006. 16. o.

<sup>35</sup> Luhmann: *A tömegmédia valósága*, i. k. 66–67. o.

tükrözi a „(zer)streuen” ige viszonylag kései jelentésbővülését is – akárcsak az ezen minta szerint képzett magyar „szórakozás” a „(szét)szór(ód)ás” (és rajta keresztül a „szétszórtság”) jelentéskörét.<sup>36</sup> Mindez elsősorban a „Sammlung”-gal való szembeállítás okán érdemel említést: a két ellentétes szemantikájú kifejezés, amelyek relációja egyébként *A német szomorújáték eredetében* az allegória „sémáját” adta meg,<sup>37</sup> nem pusztán kétféle mentális állapotot vagy beállítódást szembesít egymással, hanem, érzéki jelentéssíkjukat tekintve, a tömeg két állapotát vagy még inkább szerveződési formáját (összegyűlés és szétszóródás) is leírja. Az önmagát a moziban, szervezett, illetve saját magát kontrolláló tömegként előállító közönség bizonyos értelemben össze- vagy egybegyűlt tömeg, Benjamin ugyanakkor egészen pontosan a „szociális magatartás” számára foglalja le a „Zerstreuung” szót. Az egybe- vagy összegyűlt tömeg adekvát magatartásformája tehát a szétszórtságé, a figyelem szétszórtságáé vagy szórakozottságáé, vagy másképpen: a tömeg ebben a szórakozottságban nyilvánul meg, és ebben a szórakozottságban kontrollálja önmagát.

A kifejezés helyi értékének pontosabb megértése érdekében röviden érdemes kitekinteni a fogalomhasználat környezetére is. Első helyen Siegfried Kracauer 1926-os, *Kult der Zerstreuung* c. esszéjére kell utalni, amely a fogalmat kifejezetten a tömeg (a berlini mozik nagyvárosi közönsége) kultúrájának megnevezésére veti be, egy olyan magatartást körülírva, amelyet felületi vagy külsődleges, ugyanakkor szünet nélkül egymásra torlódó benyomások igazi egységgé össze nem álló sorozata vált ki, és amely – ellentétben a „magas” kultúra „elfojtásjelenségeivel” – a nagyvárosi élet társadalmi „rendetlenségét” közvetíti vagy tükrözi.<sup>38</sup> Egy évvel később egyenesen a *Lét és időben* tűnik fel a kifejezés: Heidegger értekezésének több pontján, több összefüggésben is a „mindennapiság” létmódját tárgyalva él vele, így pl. a „kíváncsiság” elemzésében a „Dasein” gyökértelenségét illusztrálja, a „Dasein” történetiségének vizsgálata során pedig a „Zerstreuung”-ból önmagát összeszedni kényszerülő ittlét lesz az inautentikus időtapasztalat egyik hordozója.<sup>39</sup> Adorno már hivatkozott írása a zene fétiskarakteréről már Benjamin nyomán használja a szót,<sup>40</sup> a *Kultúripar*-tanulmány bevezetésében pedig teljes jelentésrétegzettségét kiaknázva szerepelteti ott, ahol a tömegkultúra technikai-

<sup>36</sup> Az etimológiához vö. Jacob és Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch* 31, Lipcse, 1889. 786. has.; Benkő Lóránd (szerk.): *TESz III*, Budapest, 1976. 784. o.

<sup>37</sup> Benjamin: *Gesammelte Schriften*, I/1. kötet, Frankfurt am Main, 1974. 364. o. Részletesen erről ld. Samuel Weber: *Mass Mediauras*, in: uő: *Mass Mediauras*, Stanford, 1996. 93–97. o.

<sup>38</sup> Vö. Siegfried Kracauer: *Kult der Zerstreuung*, in: uő: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main, 1973. 314–315. o.

<sup>39</sup> Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen, 1967. 172., 371., 389–391. o. Ld. ehhez még Jacques Derrida elemzését: uő: *Geschlecht*, in: *Research in Phenomenology* (1983/1), 75–81. o. Heidegger és Benjamin fogalomhasználatának szembesítéséhez ld. Virno: *A Grammar of the Multitude*, i. k. 88–94. o.; Weber: *Mass Mediauras*, i. k. 92. o.

<sup>40</sup> Adorno: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, i. k. 32., 37. o.

lag meghatározott kommunikációs alapsémájáról (központosított előállítás és szétszóró befogadás [„zerstreute Rezeption”]) beszél.<sup>41</sup>

A *Műalkotás*-tanulmány utolsó fejezetében Benjamin maga is egy felületi vagy akár „inautentikus” magatartásformát segítségül hívva konkretizálja, amúgy meglehetősen ambivalens összefüggésbe helyezve az esszéjét meghatározó politikai programot,<sup>42</sup> „Sammlung” és „Zerstreuung”, koncentráció és kikapcsolódás, összeszedés és szétszórás, összeszedettség és szétszórtság oppozícióját, méghozzá a „megszokást” (Gewohnheit, Gewöhnung, – XV/505). Miután megállapítja, hogy míg a koncentrációként elgondolt befogadás a műben való elmerülésként írható le, addig a „szórakozó tömeg” (a szórakozott tömeg?) „magába süllyeszti” a műalkotást, amelynek sokkhatását nem sokkal korábban a befűrődő lövedékéhez hasonlította (XIV). A szórakozó, szórakozott vagy szétszóró és egyben kollektív befogadás történeti paradigmájául az építészet kínálkozik, hiszen az épületek befogadása egyszerre „használat” és „észlelés” formájában, azaz egyszerre „taktilis” és „optikai” úton megy végbe. Ezt a kettősséget kell tehát a már korábban felállított oppozícióhoz hangolni, ami könnyen elvégezhető feladat: míg az optikai észlelés a kontempláció és a figyelem (Aufmerksamkeits) pályáit veszi igénybe, addig a „taktilis oldalon” a megszokás, illetve – mintegy a „feszült figyelem” (akár: odafigyelés – in einem gespannten Aufmerken) ellentétéként – a „futólagos észrevétel”, egyfajta mellékes regisztráció (in einem beiläufigen Bemerken) lesznek meghatározóak. Amint azt az „optikai oldal” háttérbe szorítása is jelezheti,<sup>43</sup> Benjamin itt már nem kizárólag a mozirol (és Kracauer fogalomhasználatától valóban eltávolodva<sup>44</sup>) beszél: az építészet befogadásának eme jellemzése immár az „emberi észlelőapparátus” előtt „történelmi fordulóponton” tornyosuló „feladatok” megoldása számára szolgáltat modellt. Ezekkel a fordulópontokkal – amelyek az észlelőapparátus újraszerveződését kényszerítik ki (pl. mert technikai apparátusokról kell mintát vennie, mint a filmet „tesztelő” befogadónak) – a „megszokás” útján lehet boldogulni, amelyet – a Benjamin által felajánlott minta nyomán – valamely épület fokozatos birtokba vételeként, „be-

<sup>41</sup> Max Horkheimer – Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Adorno: *Gesammelte Schriften*, 3. kötet), Frankfurt am Main, 1997. 142. o. Vö. még: 148. o.

<sup>42</sup> Vö. ehhez Dirk Baecker: „The Unique Appearance of Distance”, in: Hans Ulrich Gumbrecht – Michael Marrinan (szerk.): *Mapping Benjamin*, Stanford, 2003. 9–11. o.

<sup>43</sup> A „spektákulum társadalmát” ezzel szemben éppen a tapintásnak a látással szembeni háttérbe szorulása jellemezné: Debord: *A spektákulum társadalmá*, i. k. 16. o. Tanulságos egyébként, hogy a „tömeg” modern fogalomtörténetének már korai szakaszában is egészen egyértelműnek tűnik az a feltételezés, hogy a tömegekben mindent elsöprő a vizuális érzékelés túlsúlya: „A tömegek csak képekben tudnak gondolkodni és csak képekkel befolyásoltatják magukat. Csak a képek rémítik meg vagy kápráztatják el őket és indítják tette” – olvasható pl. Le Bonnál (Gustave Le Bon: *A tömegek lélektana* [1895], Budapest, 1993. 59. o.). Ezért is érdekes, hogy Benjamin a tömeges befogadásban a taktilitásra helyezi a hangsúlyt.

<sup>44</sup> Makropoulos: *Benjamins Theorie der Massenkultur*, i. k. 8. o.

lakásaként<sup>45</sup> kell tehát elképzelni – azzal az (itt fontos) különbséggel nyilván, hogy az emberi észlelőapparátus „hozzászoktatása” az érzékelés új feltételeihez, mint azt Benjamin meg is jegyzi, nem az egyén, hanem a tömegek „mozgósítását” igényli, és éppen ezt a feladatot végzik el az olyan tömegmédiák, mint a film. Ebben a tekintetben Benjaminsnak feltehetőleg ma is igaza van: aki nem 3D-s változatban látta az *Avatar* c. filmet, annak számára is teljesen világos lehetett pl. a beállítások ismétlődő sajátosságaiból, hogy ez a film az új technológiára „trenírozza”<sup>46</sup> a tömegek szemét.

A „megszokás” és a „szórakozás” nem állnak ellentétben, sőt úgy tűnik, Benjamin számára utóbbi előbbi sikeréről tanúskodik: „az, hogy valaki szórakozva képes bizonyos feladatok ellátására, azt bizonyítja, hogy ezek megoldása számára megszokássá vált”, ahogyan pl. ez az írás is egyre kevesebb melléúttal (bár remélhetőleg nem túlságos szórakozottsággal) készül egy új klaviatúrán. Aligha szorul magyarázatra az, hogy az így megragadott „megszokás” tágabb értelemben nélkülözhetetlen feltétele a tömegkultúra mechanizmusainak: így „mászik a fülébe” a rádióhallgatónak az aktuális sláger, vagy – Adorno Benjaminra hivatkozó példájával<sup>47</sup> – így tölti be a funkcióját a beszélgetést vagy táncot „kísérő” zene, és így épül be egy háztartás napi ritmusába a háziak kedvenc szappanoperája. Persze, ez a fogalom eléggé nyilvánvaló módon aknázza alá azt, amit Benjamin a film „sokkhatásáról” mond: ahogyan az újszerűség (pl. a művészi újszerűség) vagy a figyelem, úgy feltehetően a sokkhatás is a „megszokásban” ütközik önmaga határaiba vagy szünteti meg önmagát. Benjamin, ugyan nem csekély fogalmi erőfeszítés árán, megbirkózik ezzel az ellentmondással, elsősorban azért, hogy a tömegek figyelemhiányát kompenzálni hivatott „futólagos észrevételt” implicit módon a „szakértői” attitűddel köti össze (kissé talán félrevezető párhuzamként arra lehetne gondolni, ahogyan az ember nap mint nap boldogulni kényszerül az őt körülvevő apparátusok általában tipikusként ismétlődő üzembavaraival), az esszé zárlatában mégis kissé irritálóan hat az a végkövetkeztetés, amely a film által lehetővé tett recepciós modalitást olyan „véleményezői magatartásként” definiálja, amely „nem foglalja magába a figyelmet”. Az utolsó mondat („A közönség vizsgáztat, de szórakozva teszi azt” [Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.” – XV/505] olyan klisére épül (a szétszórt vizsgáztatóéra), amely még ama egyenletes, bár futólagos vagy mellékes, regisztráló figyelem képletét sem igazán támogatja, amelyet Benjamin a tömegek oldalán sorakoztat fel – ezen a ponton aligha lehet elfojtani azt a gyanút, hogy Benjamin (Baudelaire és Proust fordítója) ebben az esszében a tömegkultúra (a film progresszivitásáról alkotott

<sup>45</sup> Az ilyen „belakás” hermeneutikai alternatívájaként ld. Gadamer: *Épületek és képek* olvasása, in: uő: *A szép aktualitása*, Budapest, 1994. 158–159. o.

<sup>46</sup> A kifejezést ebben az összefüggésben ld. Norbert Bolz: „Aesthetics of Media”, in: Gumbrecht – Marrinan (szerk.): *Mapping Benjamin*, i. k. 26–27. o. A tömegek „érzéki tanulásáról” Virno: *A Grammar of the Multitude*, i. k. 94. o.

<sup>47</sup> Adorno: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, i. k. 37. o.

jövendőléseit tekintve meglehetősen illuzórikusnak bizonyuló) politikai programja mellé egyben a tömegkultúra esztétikai kritikáját is mellékelte.

Fel kell tenni tehát a kérdést: mi lehet mégis az a pozitív momentum, amely megkülönbözteti a befogadás itt felvázolt modalitását a művekben „elmélyülő” egyénétől, másként fogalmazva, mi az, amit ez utóbbi nem, a moziközönségen modellált attitűd viszont képes regisztrálni? Visszaulva az aura lerombolásával, „a tárgy héjának lehántásával” kapcsolatos fejtegetésekre, úgy tűnik, a „közelség” újfajta tapasztalata tünteti ki az új befogadásmódot, amelyről persze már megálapítást nyert, hogy ez a dolgok „egyformaságának”, másfelől nézve lényegi reprodukálhatóságának tapasztalata – s mint ilyen (azaz olyan tapasztalat, amely a dolgokon a reprodukciót észleli), legalább annyira teremt távolságot, mint közelséget.<sup>48</sup> Talán éppen ez a távoli közelség vagy, pontosabban fogalmazva, a távolság vagy elválasztottság közelségként való megtapasztalása teszi lehetővé azt, hogy a tömegkultúra befogadási-fogyasztói mechanizmusai (így az, amit Benjamin „megszokásnak” nevezett) talán minden másnál könnyebben vagy hatékonyabban boldogulnak a modern élet technikai vagy mesterséges „valóságaival”, vagyis alkalmazkodnak azokhoz a mindenkori „apparátusokhoz”, amelyek ezeket a realitásokat kibogozhatlanul átszövik.

Aligha vitatható, hogy az ilyesfajta alkalmazkodásként felfogott megszokás váltotta ki az olyan kultúrkritikai aggodalmakat, amelyek többek között Adorno – minden apokaliptikus felhangjuk ellenére ma sem teljesen tanulságmentes – kirohanásaiban öltöttek formát, pl. ott, ahol a filmipar szimulációs stratégiáinak arról a mozilátogatóról leolvasható hatásairól értekezik, aki az utcát az éppen odahagyott mozifilm folytatásaként észleli, vagy ahol az olyan zenei előadás divatját bírálja, amelyik önnön gramofonfelvételeként akar hatni.<sup>49</sup> Nyilvánvalóan annak a naturalizációnak a fenyegetéséről van szó, amelyet Benjamin a technikai reprodukálhatóság korában a valóságot mélyen átjáró apparátusok teljesítményében ragadott meg, többek között arra hivatkozva, hogy itt a valóságnak az apparátusoktól mentes megtapasztalását „éppen az apparátussal történő legintenzívebb áthatás” biztosítja – nem mellesleg éppen annak árán, hogy az apparátus pontosan ebben a manipulációban maszkírozza a valóságtól „idegen testnek” magát (XI). Benjamin e mély értelmű észrevétele azt is implikálja tehát, hogy az apparátus – valójában – nem idegen test többé: éppen ezért volt lehetséges az orosz filmről előadott tézisének fentebb javasolt, radikális olvasata, amely a filmben ábrázolt „munkafolyamatot” magának az apparátusnak a működésével azonosította. Aligha érdemes sok szót vesztegetni arra, hogy a tömegkultúra normál működési vagy termelési módjában nem feltétlenül törekszik az ilyen naturalizáció leleplezésére, mint ahogyan arra sem, hogy az „apparátus” ebben betöltött funk-

<sup>48</sup> Ld. ehhez Weber: *Mass Mediauras*, i. k. 88. o.

<sup>49</sup> Horkheimer – Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, i. k. 147. o.; Adorno: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, i. k. 31. o.

ciójával szembesítsen (ezt gyakran éppen azzal palástolja, hogy ezt a szembesítést saját témájává teszi – példaként akár a *Mátrix*-trilógiára is lehetne hivatkozni), az is nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a tömegkultúra kritikája idejétmúlt feladatmeghatározást követne akkor, ha az apparátus működésmódját egy olyan, helyreállítandó „természetbe” való beavatkozásként tenné vizsgálat tárgyává, amelynek konstitúciójában az apparátus valójában nem idegen testként működik közre. Az önmaga kritikai felülvizsgálatára vállalkozó tömegkultúra innen nézve voltaképpen aligha tehet többet, mint hogy befogadásának eme feltételrendszerét befogadásának saját körülményei között – azaz pl. a „Zerstreuung” tömeges attitűdjében hozzáférhető módon – reflektálja (a ’90-es évekből vett, hevenyészett példaként a *Beavis and Butt-Head* c. rajzfilmsorozatot lehetne megemlíteni). A kritika pedig akár magánál Benjammínál is találhat kiindulópontot, aki, a *Passagen-Werk* egyik, a film „politikai jelentőségének” szentelt feljegyzésében a következőképpen határozza meg „az újabb művészet formaproblémáját”: „Mikor és hogyan fogják azok a formavilágok, amelyek a mechanikában, a filmben, a gépgyártásban, az újabb fizikában stb. a közreműködésünk nélkül jelentek meg és vették át a hatalmat fölöttünk, feltárni azt, ami bennük természetnek nevezhető? Mikor jut el a társadalom abba az állapotba, ahol ezek vagy a belőlük keletkezett formák természeti formákként jelennek meg számunkra?”<sup>50</sup> A tömegkultúra kritikája akkor tud hitelesen felelni erre a kérdésre, ha a válaszban nem korlátozódik arra, amit Benjamin a *Műalkotás*-tanulmányban megszokásnak nevezett.

<sup>50</sup> Benjamin: *Gesammelte Schriften*, V/1. kötet, Frankfurt am Main, 1982. 500. o. Az idézethez ld. Makropoulos: *Benjamins Theorie der Massenkultur*, i. k. 19–20. o.





WEISS JÁNOS

## Kísérlet Adorno *Fétiskarakter*-tanulmányának újraolvasására

1963-ban a *Dissonanzen* című gyűjteményes kötet harmadik kiadásának előszavában Adorno ezt írta a *Fétiskarakter*-tanulmányról: ez volt „a szerző amerikai tapasztalatainak első lecsapódása, amikor a Princeton Radio Research zenei részlegét vezette”.<sup>1</sup> Adorno feleségével 1938. február 16-án indult el az SS Champlain nevű hajóval Amerikába, és nagy valószínűséggel március elsején kezdett el dolgozni a Princeton University keretei között működő Office of Radio Research-ben. Az igaz, hogy a szóban forgó tanulmányban van három Amerikára vonatkozó utalás, de ezek inkább arról szólnak, hogy az amerikai tapasztalatok igazolták Adorno előzetes elképzeléseit, illetve várakozásait.<sup>2</sup> Azt gondolom tehát, hogy az amerikai tapasztalatoknak e tanulmány szempontjából nem volt döntő jelentőségük.<sup>3</sup> A tanulmánynak van két sokkal fontosabbnak tűnő kontextusa: egyrészt Walter Benjamin *Reprodukció*-tanulmánya, másrészt a német nemzetiszocializmus (vagy általában a diktatúra) társadalmi berendezkedése. Az igazsághoz tartozik, hogy az előző kontextust Adorno az említett előszóban kimondottan meg is említi, sőt a kontextus maga Benjamin és Adorno levelezéséből jól rekonstruálható. Benjamin némileg megkésve, 1936. február 7-én küldi el Adornónak a tanulmányt. A hozzá írt kísérőlevelet a következőképpen zárja: „Remélem, hogy a sorok közül kiolvassa azt a köszönetet, amelynek közvetlen kimondását a kapcsolatunk megtiltja.”<sup>4</sup> Adorno március 18-án egy hosszú és alapos bírálattal válaszolt; ez a levél lesz Adorno tanulmányának kiindulópontja. (Erre a későbbiekben még vissza fogok térni.) A másik kontextus viszont, a nemzetiszocializmus (vagy általában a diktatúra) egyáltalán nem válik láthatóvá. Ezért ezt külsődlegesen szeretném felidézni: 1937.

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: uő: *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982. 5. o.

<sup>2</sup> A három megjegyzés a következő: (1) Amerikában a zenei élet sztenderdizálása rendkívül előrehaladt; így Beethoven *Negyedik Szimfóniája* is már-már ismeretlen műnek számít. (2) A zene Amerikában igazából már csak a reklámpar szükségleteit elégíti ki. (3) Amerikában a könnyűzenének vannak „úgynevezett” liberális és progresszív szószólói, akik e zene demokratizmusáról beszélnek.

<sup>3</sup> Ezzel már a kiindulóponton szeretném elkerülni azt az értelmezést, amely Adorno radikális tömegkultúra-kritikáját az *amerikai tapasztalatokhoz* köti. Mondván, az ebben a témában született korábbi tanulmányai (elsősorban a dzsesszről írott dolgozata) még meglehetősen visszafogott. Ami egyébként nem is igaz. Mindenesetre ezt tanultam Habermasnak az 1988-as nyári, illetve az 1988–89-es téli szemeszterben tartott esztétikai szemináriumain is.

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno / Walter Benjamin: *Briefwechsel (1928–1940)*, Suhrkamp Verlag, 1994. 164. o.

március 27-én Victor Klemperer ezt írta naplójába: „Politikai kérdésekben lassan föladom a reményt; Hitler a népének kiválasztottja. Nem hiszem, hogy a legkevesebb is ingadozna, lassan tényleg azt hiszem, hogy az uralma még évtizedekig eltart-hat. A német népben rengeteg letargia, erkölcstelenség és mindenekelőtt butaság halmozódott föl.”<sup>5</sup> A letargikus, erkölcstelen és buta nép a tömeg újfajta fogalmát jelöli. De Adorno számára a tömeg és a tömegkultúra viszonya jóval bonyolultabb: a tömegkultúra nem egyszerűen a *tömeg* kultúrája, hanem a tömeg maga is a tömegkultúra hatására jön létre. Talán erre céloz Adorno, amikor *Az új zene filozófiájának* előszavában arról beszél, hogy a tömegkultúra hatására a „sztenderdizált társadalomban” egy „antropológiai elmozdulásnak” lehetünk tanúi.<sup>6</sup>

### 1. Walter Benjamin tanulmánya

Benjamin tanulmánya a következő felütéssel kezdődik: „Amikor Marx a kapitalista termelési mód elemzésére vállalkozott, akkor ez a termelési mód még a kezdeti stádiumában volt. Marx úgy rendezte be a maga vizsgálódásait, hogy ezek prognosztikai értékkel rendelkezzenek.”<sup>7</sup> Nagyon érdekes, hogy a „prognosztikai érték” Benjaminsnál nem a kizsákmányolás fokozására és végső soron a kapitalizmus összeomlására irányul, hanem a kapitalista termelésnek a felépítményre való kiterjedésére. Így azt mondhatjuk, hogy Marx halála után csak a 20. század elején jött létre a „kapitalista” művészet; ezt a művészetet Benjamin egyébként szívesebben nevezi *modern* művészetnek. Már Marx is beszélt „modern polgári társadalomról”<sup>8</sup> és „modern civilizációról”<sup>9</sup> – de ezek nyilvánvalóan a „kapitalizmus” szinonimái. Ugyanakkor Marx a „kapitalizmus” szót szinte soha, és a „kapitalista társadalom” fogalmát pedig csak nagyon-nagyon ritkán használta. A „modern” szó a fenti kifejezésekben szinte semmit sem jelent, azon túl, hogy valami új vagy aktuális: „A polgári társadalom a termelés legfejlettebb és legsokrétűbb történelmi szervezete.”<sup>10</sup> A feladat így az, hogy a kapitalista termelés bázisára helyezett „polgári társadalom” elméletét kidolgozzuk. Azt is tudjuk, hogy a Frankfurti Iskola köréhez tartozó gondolkodók a múlt század harmincas éveinek közepe táján

<sup>5</sup> Victor Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933–1945*, Spiegel Verlag, 2007. 70. o.

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, in: uő: *Gesammelte Schriften*, 12. kötet, 9. o.

<sup>7</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, szerk.: Detlev Schöttker, Suhrkamp Verlag, 2007. 9. o.

<sup>8</sup> Karl Marx: *A politikai gazdaságtan bírálatához*, in: MEM, 13. kötet, Kossuth Könyvkiadó, 1965. 5. o. Karl Marx – Friedrich Engels: *A kommunista kiáltvány*, Kossuth Könyvkiadó, 1975. 39. o.

<sup>9</sup> Karl Marx – Friedrich Engels: *A kommunista kiáltvány*, i. k. 74. o.

<sup>10</sup> Karl Marx: *A politikai gazdaságtan bírálatához*, i. k. 171. o.

ezt az elméletet még érvényesnek tartották, csak a proletariátus fokozódó kizsákmányolását és a kommunizmus felé mutató perspektívát tekintették elavultnak.<sup>11</sup> (Bár azt is tudjuk, hogy Max Horkheimer alapvető jelentőségű tanulmánya – *Hagyományos és kritikai elmélet* – csak egy évvel később fog elkészülni.)<sup>12</sup> Benjamins mindenestre nem a történelmi perspektíva bezárulása és az ebből adódó következmények foglalkoztatták. Őt az érdekelte, hogy a kapitalista termelési mód hogyan jelenik meg a művészetben, hogyan formálja át a művészetet; ez volt a modern művészet kialakulásának kérdése. „A felépítmény átalakulásának, amely sokkal lassabban játszódik le, mint az alap átalakulása, több mint egy fél évszázadra volt szüksége ahhoz, hogy minden kulturális területen kifejezésre juttassa a termelési feltételek megváltozását. Hogy ez milyen alakban történt, azt csak ma lehet látni.”<sup>13</sup> Ezzel úgy tűnik, hogy Benjamin átveszi a marxi koncepció egyik legproblematisabb elemét, az alap és a felépítmény viszonyát. Ezt Marx így foglalta össze: „[A] termelési viszonyok összessége alkotja a társadalom gazdasági szerkezetét, azt a reális bázist, amelyen egy jogi és politikai felépítmény emelkedik, és amelynek meghatározott társadalmi tudatformák felelnek meg.”<sup>14</sup> A művészet is egy ilyen társadalmi tudatforma lenne. De rögzítsük gyorsan az egész koncepció kiindulópontját: Benjamin mindenekelőtt egy *marxista esztétika* kidolgozására törekedett.<sup>15</sup> Ugyanakkor Benjamin – közelebről tekintve – az alap és a felépítmény viszonyának *felszámolására* törekszik. Induljunk ki abból, hogy a „modern művészet” kifejezése egyszer Marxnál is előfordul, egy erős tanácsatlanságot sugalló mondatban: „Modern művészet stb.”<sup>16</sup> Benjamin mintha ezt a

<sup>11</sup> Azt majd csak a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején született *Anti-Tőke* fogja megmutatni, hogy a kommunizmus perspektívájának feltételezése nélkül az egész koncepció összeomlik. Ld. Bence György – Kis János – Márkus György: *Hogyan lehetséges kritikai gazdaságtan?*, T-Twins Kiadó / Lukács Archivum, 1992.

<sup>12</sup> Ld. Max Horkheimer: *Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Aufsätze*, Fischer Verlag, 1992. 205–260. o. – Horkheimer mindenestre erőteljesen bírálta a tanulmány első bekezdését: „Az összes eddigi munkatársunkkal való ismételt megbeszélés alapján arra a meggyőződésre jutottunk, hogy ez a bekezdés nem jelenhet meg. Az, hogy Brill kihúzta, nem az ő önkényére vezethető vissza, hanem egy olyan kijelentésemre épül, amelyet rögtön az első elolvasás után tettem.” Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, i. k. 71. o.

<sup>13</sup> I. m. 10. o.

<sup>14</sup> Karl Marx: *A politikai gazdaságtan bírálatához*, i. k. 6. o.

<sup>15</sup> Mihail Lifsic 1949-ben közölte Marx és Engels hatalmas esztétikai „idézetgyűjteményét” (amelyet a későbbiekben tovább bővítettek). Ennek mintájára aztán a kiadók egy Lenin „idézetgyűjteményt” is összeállítottak, amelyet két évre rá, 1951-ben jelentettek meg először. Lukács – bár Lifsic közeli barátja volt – jól érezhető fenntartásokkal kezelte ezeket az összeállításokat. A „klasszikusoknál” található szöveghelyek csak a kiindulópontot nyújthatják. Lukács úgy gondolja, hogy néhány kiemelt megjegyzésből kiindulva alkotó módon kell megteremteni a marxizmus esztétikáját. A marxista esztétikát – írja majd *Az esztétikum sajátosságában* – „önálló kutatással kell meghódítani és megalkotni”.

<sup>16</sup> Karl Marx: *A politikai gazdaságtan bírálatához*, i. k. 174. o.

satöbbit szeretné felbontani. Ugyanakkor a mondat szemmel láthatóan egy bizonyos kontextusra utal, amelyet Marx szintén csak jelzésszerűen ad meg: „Az anyagi termelés fejlődésének egyenlőtlen viszonya pl. a művészéhez.”<sup>17</sup> Ezzel azonban nem jutottunk előrébb; Benjamin szerint ez a mondat csak a modern művészet kibontakozásának megkésettségét jelzi. De ennek a megkésettségnek most vége. Benjamin a tanulmány címszavában a *Reproduzierbarkeit* kifejezést használja, ami első sorban a termelés és az újratermelés fogalmi párosára utal (és így nem egyszerűen a „sokszorosíthatóságot” jelenti, mint ahogy azt a magyar fordítás sugallja). Marx a „reprodukció” kifejezést háromféle értelemben használja. (1) Mindenekelőtt egy gondolat vagy gondolatmenet rekapitulációját / rekonstrukcióját jelenti. „Mielőtt Szeliga úr »mindazonáltal« rátérne »az epikai események filozófiai reprodukciójára«, előtte még [...]” stb. stb.<sup>18</sup> (2) A kifejezést Marx nagy előszeretettel vonatkoztatja a munkaerőre vagy a munkaerő-árura. Ebben az esetben az ember fizikai és szellemi képességeinek „újratermeléséről” van szó. „A munkaerő értékét, mint minden más áruét is, az ennek a sajátos cikknek [...] az újratermeléséhez szükséges munkaidő határozza meg.”<sup>19</sup> Tulajdonképpen ez a szó leggyakrabban előforduló jelentése. (3) Marx a termelést egy sajátos időbeli perspektívából egyszerűen azonosítja az újratermeléssel. „Bármilyen is a termelési folyamat társadalmi formája, a folyamatnak folytonosnak kell lennie, vagyis periodikusan újra meg újra ugyanazokon a stádiumokon kell áthaladnia. Ahogyan egy társadalom nem hagyhatja abba a fogyasztást, ugyanúgy nem hagyhatja abba a termelést sem. Ezért minden társadalmi termelési folyamat, folytonos összefüggésben és megújulásának szüntelen folyamában vizsgálva, egyúttal újratermelési folyamat is.”<sup>20</sup> – Benjamin számára igazából ez az utolsó jelentés a fontos: a műalkotások létrehozása tekinthető egyfajta termelési folyamatnak, amivel együtt jár, ha nem is a reprodukció, de a *reprodukálhatóság* feltételeinek kialakulása. A modern művészet e reprodukálhatóság sajátos alakjához kötődik, amelyet Benjamin *technikai reprodukálhatóságnak* nevez. „A műalkotások alapjában véve már mindig is reprodukálhatók voltak. Amit emberek készítettek, azt az emberek utánozni is tudták.”<sup>21</sup> A reprodukálhatóság történetében azonban a litográfiával és a fényképezéssel egy olyan új szintre jutottunk, amelyet Benjamin a „technikai sokszorosíthatóság” kifejezésével próbál megragadni. Ez a sokszorosíthatóság átalakítja a műalkotások belső struktúráját is: „Még a legtökéletesebb reprodukcióban is egyvalami kiesik. A műalkotás itt és most-ja, vagyis a műalkotás egyszeri létezése azon a helyen,

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Karl Marx – Friedrich Engels: *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik*, in: MEW 2. kötet. 8o. o.

<sup>19</sup> Karl Marx: *A tőke*, 1. kötet, Kossuth Könyvkiadó, 1973. 162. o.

<sup>20</sup> I. m. 528. o.

<sup>21</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, i. k. 10. o.

amelyen található.”<sup>22</sup> A műalkotások technikai sokszorosíthatósága így – mondjuk ki a bűvös szót – az *aura* elvesztésével járt. A modern művészet ennek értelmében egy dezauratizálódási folyamat eredménye. Mindenesetre az aura-fogalom felbontására ezen a helyen nem szeretnék vállalkozni;<sup>23</sup> és ennek oka nemcsak a fogalom bonyolultsága és különös státusza, hanem mert – véleményem szerint – indokolatlan az a középponti szerep, amelyet az az értelmezők neki tulajdonítottak. Ez ugyanis a tanulmány egész programjának háttérbe szorításához és leáryékolásához vezetett.

## 2. Adorno Marx-stúdiumai és az erre támaszkodó válasza

Adorno teljesen átveszi Benjamin programját: az ő célja is egy *marxista esztétika* kidolgozása; a kérdés csak az, hogy hogyan lehetséges egy ilyen esztétika. Benjamin a marxi koncepciót a termelés elvont fogalmából kiindulva hosszabbítja meg; de ezzel kiiktatja a kapitalizmusra jellemző jelentés-aspektusokat. Adorno szerint a műalkotásokat nem a termelési struktúra fogalomrendszeréből, hanem az áru fogalmából kell levezetni, és ezt ki kell egészíteni az emberi képességeknek a kapitalizmus körülményei között bekövetkező hanyatlásával. (Erről beszélt a fiatal Marx még egy határozottan antropológiai megközelítésben, és erre épült a Frankfurti Iskola koncepciója az „autoriter személyiségről”).<sup>24</sup> Adorno úgy gondolta, hogy az áru fétiskaraktere (vagyis az eldologiasodás elmélete) átvihető magukra a művekre is; ennek pedig a befogadás oldalán a hallás vagy a hallgatás regressziója felel meg. A két mozzanat viszonya a marxi termelés és a fogyasztás kapcsolatának mintáját követi. „A fogyasztás mint szükség, mint szükséglet, maga is a termelő tevékenység belső mozzanata. De a termelő tevékenység a realizálás kiindulópontja, és ezért egyben átfogó mozzanata, az az aktus, amelybe az egész folyamat megint kifut.”<sup>25</sup> Így Adorno is a fetiszizációt (az eldologiasodást) teszi meghatározó és átfogó fogalomná. A zenében megjelenő fétiskarakter Adornónál durván négy komponenst tartalmaz.<sup>26</sup> (1) A műalkotás parciális mozzanatai mindig kritikailag viszonyultak az előzetesen adott egészhez. A modernség körülményei közepette azon-

<sup>22</sup> I. m. 12. o.

<sup>23</sup> Ld. mindenképp Josef Fürnkäs alapvető jelentőségű tanulmányát, in: Michael Opitz és Erdmut Wizisla (szerk.): *Benjamins Begriffe*, 1. kötet, Suhrkamp Verlag, 2000. 95–146. o.

<sup>24</sup> Ld. Max Horkheimer: *Traditionelle und kritische Theorie*, i. k. 123–204. o.

<sup>25</sup> Karl Marx: *A politikai gazdaságtan bírálatához*, i. k. 161. o.

<sup>26</sup> A marxi meghatározás legtömörebb alakja a következő: „Az áruforma titokzatossága [...] egyszerűen abban áll, hogy az áruforma az emberek számára saját munkájuk társadalmi jellegét úgy tükrözi vissza, mint maguknak a munkatermékeknek tárgyi jellegét, mint ezeknek a dolgoknak társadalmi természeti tulajdonságait, ennél fogva a termelőknek az összmunkához való társadalmi viszonyát is úgy, mint tárgyaknak rajtuk kívül létező társadalmi viszonyát.” Karl Marx: *A tőke*, 1. kötet, i. k. 75. o.

ban a műalkotások többé nem szintetikus egységek, a „sikerült esztétikai totalitás” többé nem lehetséges. A parciális mozzanatok elvesztik az egészre való vonatkozásukat, és az önállósulással együtt elvesztik kritikai töltésüket is. „Az izolált csábító mozzanatok összeegyeztethetetlenek a műalkotás immanens konsztitúciójával; és e konsztitúció áldozatává válik az, amiben a műalkotás kötelező ismeretté transzcendálódik.”<sup>27</sup> A kritika hanyatlásával együtt minden könnyű és kellemes művészet egyszerű hazugsággá vált. (2) A művészetet egykor *promesse du bonheur*-ként definiálták. Ma azt lehetne mondani, hogy a művészet az élvezetben való élvezetellenesség. De ezt talán meg is lehet fordítani: az élvezetet az élvezhetetlenség veszi körül. Egy korábbi helyen Adorno Aldous Huxley-ra utal, aki egy esszéjében arról írt, hogy a mai szórakozóhelyeken már senki sem szórakozik. „Hasonló joggal lehetne kérdezni: kit szórakoztat még a szórakoztató zene?”<sup>28</sup> (3) A modern zene előfeltevése, de egyúttal következménye is a befogadók passzivizálása. Adorno egy olyan passzív tömeg kialakulásáról beszél, amelynek alapvető vonása az individualitás tagadása. „Az individuum likvidálása az új zenei állapot tulajdonképpeni kulcsszava.”<sup>29</sup> A fétiskarakter elsődleges és legalapvetőbb hatása az individuumok eliminálása. (4) Az új körülmények között létrejönnek a pseudo-individuumok, akiket és amelyeket Adorno sztároknak nevez. Mai szóhasználattal talán pontosabb lenne „kedvencekről” beszélni. Nagyon fontos, hogy ez a kifejezés nemcsak a szerzőkre és előadókra, de a művekre is vonatkozik. „A sztárok semmiképpen sem csak a híres személy-nevek. A művek is hasonlóan kezdenek működni. Felépül a *best seller*-ek panteonja. A programok beszűkülnek, aminek következtében nemcsak a közepesen jó művek esnek ki, hanem az elfogadott klasszikusok is alávétetnek egy szelekciónak, aminek már az égvilágon semmi köze sincs a minőséghez.”<sup>30</sup> Ezt az utóbbi jelenséget a hangversenyélet sztenderdizálódásának is nevezhetjük. – Adorno egyrészt szétválasztja a művek fétiskarakterét és a zenehallgatás (tulajdonképpen a hallás képességének) regresszióját, de ugyanakkor szétbogarhatatlanul össze is köti őket. Miközben – a termelés dominanciájának következtében – mindig a fétiskarakter marad a meghatározó.

### 3. Zene, zene, zene

Az Adorno századik születésnapjára rendezett frankfurti konferencián Adorno egykori tanítványa, Albrecht Wellmer így fogalmazott: „A [...] meggondolásaim premisszája, hogy Adorno esztétikája ma is aktuális és kimerítetlen örökséggel rendelkezik. De ahelyett, hogy e mellett a premissza mellett érvelnék [...], inkább

<sup>27</sup> Theodor W. Adorno: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, i. k. 13. o.

<sup>28</sup> I. m. 10. o.

<sup>29</sup> I. m. 16. o.

<sup>30</sup> Uo.

Adorno zenefilozófiájának határaitól és vakfoltjairól szeretnék beszélni [...].”<sup>31</sup> Határok és vakfoltok. Ne hagyjuk magunkat befolyásolni a többes számtól: az adornói esztétika és zenefilozófia határát és vakfoltját – Wellmer szerint – a zenei tömegkultúra, a könnyűzene alkotja.<sup>32</sup> Ennek érzékeltetésére Wellmer Diederich Diederichsen egyik kéziratos tanulmányára támaszkodik,<sup>33</sup> amelynek alapvető gondolatát így összegzi: „Az, hogy a popzene a kezdetektől fogva bele volt ágyazva a kultúraiparba, azt is jelenti, hogy ennek effektusai (a sztenderdizálás, a részek fetiszizálása, a regresszív hallgatás) már mindig is belefolytak a popzene belső szerkezetébe. De éppen ezeken az aspektusokon keresztül a kultúraipar más alakban jelenik meg, mint ahogy azt Adorno megengedte volna: a kultúraipar nyitott a jelek szubverzív átkódolásával szemben.”<sup>34</sup> Valószínűleg igazat lehet és kell adni ezeknek az elemzéseknek, de azt is ki kell mondanunk: a *Fétiskarakter*-tanulmány nem egyszerűen a könnyűzene elmélete. Adorno központi kérdése ugyanis az, hogy mi történik a modern kapitalizmus körülményei között a zenével általában. Benjamin a modern művészet megváltozott struktúrájából kiindulva egy általános esztétikát szeretett volna fölvázolni; Adorno pedig legalább egy átfogó zeneesztétikát szeretne kidolgozni. Ezután következik egy hatalmas különbség, amelyet Adorno mindenféle habozás nélkül Brechtre vezet vissza: „Számomra aggályos – és itt bizonyos brechti motívumok szublimált maradványát látom –, hogy ön most a mágikus aura fogalmát minden körülményeskedés nélkül átviszi az »autonóm műalkotásra« is, és ennek is arcizomrándulás nélkül ellenforradalmi funkciót tulajdonít.”<sup>35</sup> Adorno levele, majd ennek nyomán a kutatás is egyértel-

<sup>31</sup> Elhangzott az Adorno 100. születésnapja alkalmából rendezett konferencián, 2003. szeptember 26-án. Az előadás erősen átdolgozott és bővített formában megjelent: Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie, in: Axel Honneth (szerk.): *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Suhrkamp Verlag, 2005. 237–278. o.

<sup>32</sup> Wellmer már kerek húsz évvel korábban, az Adorno nyolcvanadik születésnapjára megrendezett konferencián is valami hasonlót mondott: „A rockzene mint »ipari népzene« példaértékű eset [...], és én azt gondolom, hogy a rockzenében és azokban a beállítottságokban, észlelési módokban és készségekben, amelyek vele kapcsolatban kialakultak, a demokratizálódás és az esztétikai fantázia kibontakozásának éppen annyi potenciálja rejlik, mint a regresszió potenciálja.” Albrecht Wellmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Suhrkamp Verlag, 1985. 42. o.

<sup>33</sup> Ez a tanulmány furcsa módon „elveszett” (nem szerepel a Deutsche Nationalbibliothek nyilvántartásában), és Diederichsen azt írta nekem, hogy neki sincs már belőle példánya.

<sup>34</sup> Majd a folytatás: „A technikai eszközök popzenei felhasználása sokszor jobban hasonlít a márkák és a márkajelek használatára, mint a művészi összefüggéseket teremtő jelek és jelrendszerek használatára, de a zene két pólusa között – az abszolút áruszerűség és az új, titkos szubkulturális művészi nyelv között – mindig fennáll egy bizonyos fajta feloldhatatlan feszültség.” Diederich Diederichsen: *Zeichenangemessenheit. Adorno gegen Jazz und Pop*, kézirat 2003. 3. o.

<sup>35</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, i. k. 74. o.

műen az „aura” fogalmát állítja középpontba; mintha az lenne az alapvető kérdés, hogy miért nem tudja és akarja elfogadni Adorno ezt a fogalmat. Az kétségtelen, hogy Adorno sokat vívódik ezzel a fogalommal; de mind a fogalom értelmezése, mind a bíráló maga egyelőre elmosódott. Ezért azt javaslom, hogy inkább a következő kérdésből induljunk ki: mit ért Adorno „autonóm műalkotások” alatt? A *Fétiskarakter*-tanulmányban ehelyett néha „autonóm intendierte Kunst”-ról, „verantwortliche Kunst”-ról és „avancierte Kunst”-ról beszél. (Az *Esztétikai elmélet* majd egyértelműen ezt az utóbbi kifejezést fogja előnyben részesíteni.) De a jelenséget a legjobban valószínűleg az „autentikus művészet” fogalma írja le, habár Adorno ezt a fogalmat csak nagyon ritkán használja. Benjamin úgy gondolta, hogy a reprodukció a modern művészet olyan alapvető sajátossága, amelyet az esztétikai elméletalkotásban is középpontba kell állítani. De Adorno a benjamin elemzések következményeit sokkal sötétebben látja, mint maga Benjamin. Benjaminszerűen a reprodukcióhoz kötődik egy pozitív aspektus is: a művészi befogadás demokratizálódása. A háttérben Adorno teljesen eltérő beállítottsága húzódik meg: ő mindig is úgy gondolta, hogy a zeneesztétikát a kor leghaladóbb zenéjének álláspontjáról kell kidolgozni. A minta nyilvánvalóan Nietzsche Wagnerhez való ragaszkodása volt, amelyet Adorno ugyan így-úgy átértelmez, de az alapstruktúráját megtartja. (Nem állítanám persze, hogy Adorno életének minden szakaszában egy zeneesztétika kidolgozására törekedett, de talán mégis ez volt az elsődleges érdeklődési iránya.)<sup>36</sup> Mindenesetre Adorno közeli kapcsolata a Schönberg-iskolával és saját egykori komponálási céljai kötelezővé teszik számára, hogy elismerje a modern „autentikus alkotások” létét és lehetőségét. Most már kimondhatjuk, hogy a *Fétiskarakter*-tanulmány egy olyan komplett zeneesztétikai programot körvonalaz, amelyben a műalkotások háromféle csoportja szerepel.

- (1) A könnyűzene úgy jön létre, hogy a csábító mozzanatok lehasadnak az egésztől és önállósodnak. A könnyűzene így az egyetemes zenetörténet terméke. A zenetörténet fordulópontját Adorno szemében a *Varázsfuvola* alkotja: „A »Varázsfuvola« után a komoly- és a könnyűzenét nem lehetett többé összekényszeríteni.”<sup>37</sup> (Jegyezzük meg, hogy ez Adorno teljesen egyszeri ötlete,

<sup>36</sup> Adornónak volt egy rövid periódusa, amikor komponistának készült, volt, amikor történelemfilozófiai-metafizikai kérdések érdekelték, volt, amikor a szociológiai kérdések álltak előtérben, és végül az életmű egésze egy általános esztétikába torkollott. – Adorno pályáján mindenesetre a zeneesztétika négyféle értelmezésével találkozhatunk: (1) a fiatalkori zenekritikák, amelyekből egy átfogó elméletnek kellett volna kibontakoznia, (2) a *Berg Wozzeck* című művéhez kötődő tanulmányok, amelyek egyetlen művet állítanak a középpontba (lényegében Walter Benjamin *Wahlverwandschaften*-elemzését követve), (3) a *Fétiskarakter*-tanulmányban megjelenő koncepció, és végül (4) *Az új zene filozófiája* (pontosabban annak első, Schönberggel foglalkozó részében megjelenő koncepció).

<sup>37</sup> Theodor W. Adorno: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, i. k. 12. o.



később soha többé nem állította a *Varázsfuvolát* ebbe a centrális pozícióba.) Azt pedig csak találgathatjuk, hogy melyek azok a művek és életművek, amelyeket Adorno a könnyűzene közvetlen előzményeinek tart. A Beethoven-monográfiának van egy híres aforizmája, amely az erre vonatkozó spekulációk kiindulópontjául szolgálhat: „Beethovennél mindenből minden lehet, mert nem »az«, a romantikában minden mindennek a képzete lehet, mégpedig az individualizálódás következtében.”<sup>38</sup> A minden mindenné válhat az egésszé való összeszerveződés modellje; a minden mindennek a képzete lehet, már csak egy asszociatív kapcsolat, olyan körülmények között, amikor az egység már csak külsődlegesen konstituálódik meg, az alkotó szubjektumra való vonatkozásnak köszönhetően. (Adorno így éles különbséget húz Beethoven és a romantika közé: „Beethovenben nincsenek »romantikus elemek« – ahogy azt a zenekritika általában állítja –, hanem magában foglalja az egész romantikát és annak kritikáját.”)<sup>39</sup> A romantikában szétesik a zenei kozmosz, de a romantika zenéje még nem könnyűzene, mégpedig azért, mert a szubjektum megerősödésére épül. A könnyűzene egyetlen újtása a romantikához képest a szubjektum vagy az individualitás likvidálása. A romantika a zenét az individuumra vonatkoztatta vissza, előtérbe állítva a *promesse du bonheur*-t. A könnyűzenében ez az ígélet a hazugságba csap át. Az árutermelés kiterjedése következtében a szubjektum elveszti a maga individuális tulajdonságait. A zene csak látszólag mozdítja elő az ő boldogságát, sokkal inkább fönntartja az individuum anonimitását és arctalanságát. A romantika után a zene funkcionalizálódik; a modern kor alapvető sajátossága, hogy nem engedi meg a művészi autonómiát. (Ez teljesen ellentétes a benjamini koncepcióval, akinél az auravesztés inkább az autonómia növekedését jelenti. Adorno a már idézett levélben még ezt írta Benjaminsnak: „az auratikus a művészetben eltűnőben van; és nem is csak a technikai reprodukálhatóság miatt, hanem mindenekelőtt a maga »autonóm« formatorvényének kitöltése miatt [...]”)<sup>40</sup>

- (2) A régebbi korok komolyzenei alkotásai belecsúsznak a könnyűzenébe, mintegy asszimilálódnak hozzá. „A művek, amelyek alá vannak vetve a fetiszizációnak, kulturális javakká válnak, ezáltal konstitutív módon megváltoznak. Depraválódnak. A vonatkozás nélküli konzum hatására szétesnek. Nemcsak arról van szó, hogy a kevés újra és újra játszott mű elhasználdódik, ahogy a Szixtuszi madonna a hálósobában. Az eldologiasodás megragadja a belső struktúrájukat. Pusztá ötletek konglomerátumává alakulnak

<sup>38</sup> Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik*, Suhrkamp Verlag, 1994. 52. o. (A töredék 1940-ből származik.)

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, i. k. 76. o.

át [...].<sup>41</sup> Itt találkozunk a benjamini koncepció legszigorúbb felhasználásával. A Szixtuszi madonna a hálósobában a technikai sokszorosíthatóság mintapéldája; ezzel teljesen analóg az állandóan játszott művek elhasználódása. De mégsem egyszerűen a sokszorosításról és az elhasználódásról van szó, hanem egy disszociáló hatásról. Próbáljuk meg ezt a gondolatot egy másik oldalról is megközelíteni: a könnyűzene olyan befogadási szokásokat hív életre, amelyek a múltbeli komolyzenei műveket is disszociálják. „A férfi, aki a metróban hangosan és diadalmasan füttyüli Brahms *Első Szimfóniájának* fináléját, ennek már csak a romjait ismeri.”<sup>42</sup> Ezen a helyen Adorno számára jó esély kínálkozhatna arra, hogy kidolgozza a reprodukciónak a zenére szabott elméletét. Ennek itt csak az alapstruktúráját vázolhatom föl: a házi zenélés megszűnésében döntő szerepe volt annak, hogy megteremtődött a hangfelvétel lehetősége, amely aztán egyre tökéletesedett. („Mindenkinek tudja, hogy a zenei reprodukció tömegmédiámai fölszívta a házi zongora- és kamarazenélés funkcióit. Ez kihúzta a zenepedagógia alól a talajt.”)<sup>43</sup> A hangfelvétel technikájának elterjedése a művek sztenderdizálásához vezetett, és létrejött az előadások perfekcionalizálásának tendenciája. Ennek kettős következménye lesz: az emberek egyre kevesebb zeneművet ismernek, és ezeket egyre tökéletesebb előadásban hallgatják. Ennek hatására a művek szétesnek, és lassan a tömegkultúra szférájába süllyednek le. Adorno ezt a koncepciót azonban nem dolgozta, és nem is dolgozhatta ki, mert a „reprodukció” fogalmát lefoglalta a zeneművek előadásának és interpretációjának megjelölésére.<sup>44</sup> „A reprodukció egy forma [...]. Ez azt jelenti, hogy a műnek szüksége van rá, anélkül, hogy következne belőle.”<sup>45</sup> A reprodukció célja a mű értelmének megjelenítése: „Ki kell dolgozni a zenei *értelem* – mint megjelenítendő – fogalmát. Amíg az értelem nem olvad fel a fenoménben, addig az ábrázolásának lehetősége [...] csak a fenoménben lehetséges. Vagyis annak összefüggésében. A zene értelmének realizálása így nem jelent mást, mint az összefüggés összes mozzanatának láthatóvá tételét.”<sup>46</sup> Az adornói reprodukció-elmélet nagy kihívása Toscanini művészetének értékelése volt. „Ki kellene dolgozni Toscanini előadói

<sup>41</sup> Theodor W. Adorno: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, i. k. 22. o.

<sup>42</sup> Uo. – Valószínűnek tartom, hogy ez Adorno egyik amerikai tapasztalata volt.

<sup>43</sup> Theodor W. Adorno: Der Musikant, in: *Dissonanzen*, i. k. 100. o.

<sup>44</sup> A szónak ezt a jelentését Adorno már a Benjaminsnak írt, a tanulmányt értékelő levelében használja. Itt arról beszél, hogy Rudolf Kolisch-sal együtt készült a zenei reprodukció elméletének megírására. Ld. Theodor W. Adorno / Walter Benjamin: *Briefwechsel (1928–1940)*, Suhrkamp Verlag, 1994. 171. o.

<sup>45</sup> Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Suhrkamp Verlag, 2001. 69. o.

<sup>46</sup> I. m. 12. o.

stílusának analízisét. »Interpretáció az interpretálhatatlanság korában.«<sup>47</sup> Az utóbbi mondat jelentése meglehetősen talányos, de ha az interpretációt a „reprodukciónak” szóval cseréljük föl, akkor láthatjuk, hogy a mondat Benjamin tanulmányára utal vissza. (Tovább most nem mennék a felbontásban: mindenekelőtt a „reprodukálhatatlanság kora” tűnik rejtélyes kifejezésnek.) Mindenesetre Adorno Toscanini stílusát a „tárgyiasság” (*Sachlichkeit*) kategóriájával próbálta megragadni.<sup>48</sup> Toscanini a pontosságra való minden határon túlmenő törekvésében eldologiasítja a zeneműveket.<sup>49</sup> Tulajdonképpen úgy interpretál, hogy nem akar interpretálni, hogy elvitatja az interpretáció önértékét, és ezzel egyfajta naivitás számára nyit teret. „A naivitás funkciója: a barbárság betörése a zenébe.”<sup>50</sup> Úgy tűnik, hogy ha a könnyűzene a zenetörténet folyamán jön létre, akkor a könnyűzenévé vált komolyzenét a művek interpretációjának és reprodukciójának egy meghatározott stílusa hozza létre.

- (3) Ha a múltbeli komolyzene így módon belecsúszik a könnyűzene szférájába, akkor meg kell kérdeznünk, hogy a kortárs zeneműveknek van-e esélyük arra, hogy ezt elkerüljék? A kérdésre választ keresve mindenekelőtt abból kell kiindulnunk, hogy a kortárs zeneművek maguk is eldologiasodottak. A Benjaminsnak írott levélben Adorno arról beszél, hogy az autonómia tulajdonképpen a műalkotások „dolog-formáját” jelöli;<sup>51</sup> ez azonban a „dologiságnak” egy olyan értelme, amely aligha egyeztethető össze a korábbiakkal. A *Fétiskarakter*-tanulmányban mindenesetre Adorno azt állítja, hogy az autonóm (autentikus) zene sem képes az individuum visszaállítására. De mit nevezhetünk még autonóm vagy autentikus zenének? Ez a zene csak a könnyűzene reflektált és tudatos elutasítása révén jöhet létre. Ennek eszköze az „aszkézis”, amelyet egyúttal a modern zene centrális fogalmává kell tennünk. „Az aszketikusság fogalma a zenében dialektikus. Ha valamikor az aszketikusság reakciós módon az esztétikai igény leverésére irányult, akkor ma a haladó zene (*avancierte Musik*) pecsétjévé vált: természetesen nem az eszközök archaizáló szikársága miatt, amely a hiány és a szegénység megdicsőítéséhez vezet, hanem a kulináris tetszetősség [...] szigorú kizárása miatt. Mintha a művészetben az érzéki nem a szellemi hordozója lenne

<sup>47</sup> Uo.

<sup>48</sup> „Arturo Toscanini korának kiemelkedő dirigense volt. A kottaszöveg szubjektív értelmezésével szemben a partitúra beható tanulmányozása és kompromisszummentes megvalósítása mellett szállt síkra, amivel fontos impulzusokat adott a mű-hűséges interpretáció számára.” Ezt írja D. Thoma a *Das grosse Metzler Musiklexikon*-ban.

<sup>49</sup> Theodor W. Adorno: *Die Meisterschaft des Maestro*, in: uő: *Gesammelte Schriften*, 16. kötet, 52. o.

<sup>50</sup> Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, i. k. 12. o.

<sup>51</sup> Theodor W. Adorno / Walter Benjamin: *Briefwechsel (1928–1940)*, i. k. 171. o.

[...].<sup>52</sup> De térjünk vissza még egyszer Toscaninire, akiről *Nathan Broder* ezt írta: „Karmesteri pályafutásának kezdetétől Toscaninit a szenvedélyes műhűség jellemezte. Nem habozott szembefordulni a tradícióval, ha úgy vélte, hogy ez a komponistát hamis fénybe állítja. A zenekar fölötti abszolút uralma és kompromisszummentes ideáljai következtében a nyugati világ nagy részében az önlemondás és a legmagasabb művészi integritás szimbólumává vált.”<sup>53</sup> Vagyis Toscanini művészete azt is megmutatja, hogy *van* a művészi eldologiasításnak egy olyan formája is, amely nem a konzumra, hanem a konzum tagadására irányul.<sup>54</sup> Toscanini így az aszkézisnek is mintapéldája. Adorno minden bizonnyal dührohamot kapott volna annak hallatán, hogy Toscanini művészete – bizonyos vonatkozásban legalábbis – összhangban áll, illetve előkészítette a modern „autentikus” zenét.

#### 4. Politikai következmények

Benjamin tanulmánya tudomást vesz a kortárs politikai szituációról, és reflektál is rá. Már a bevezetés végén Benjamin ezt írja: „*A következőkben a művészetelméletbe újonnan bevezetett fogalmak abban különböznek a szokványos fogalmaktól, hogy a fasizmus céljaira teljesen használhatatlanok.*”<sup>55</sup> Benjamin kurziválja a mondatot, de igazából nem fejt ki. Az alapjául szolgáló intuíció azonban mégis rekonstruálható: Benjamin 1933 márciusában emigrált Párizsba; és innen hamarosan az a benyomása alakult ki, hogy a nemzetiszocializmus a maga rasszizmusra épülő ideológiájába „sikeresen” integrálta a német kultúra és művészet számos nagy alakját és alkotását. És ezzel együtt bizonyos esztétikai kategóriák is átkerültek a náci kultúrpolitika szótárába. Ezért újra kell alkotni az esztétikát; méghozzá a modernség legmélyebb értelmének feltárásával. Benjamin aztán a tanulmány utószavában tért vissza a politikai aspektusra; a megfogalmazások persze újra csak nagyon tézisszerűek: „*A fasizmus a maga belső logikájánál fogva a politikai élet esztétizálására törekszik.* A Führer kultuszában térdre kényszerített és megerőszkolt tömegnek megfelel az apparátus megerőszkolása [...]”<sup>56</sup> Walter Benjamin minden bizonnyal úgy gondolta, hogy a technikai sokszorosíthatóság létrehozta a tömegeknek szóló művészet feltételeit. A nemzetiszocializmus az így létrejött esztétikai elvet a politikára alkalmazta. De ennek a kettőnek egészen különböző a

<sup>52</sup> Theodor W. Adorno: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, i. k. 13. o.

<sup>53</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 13. Kötet, Bärenreiter Verlag, 1986. 580. o.

<sup>54</sup> Ebből a szempontból Adornónak teljesen igaza van, amikor a *Fétiskarakter*-tanulmányt *Az új zene filozófiája* előkészítésének tekinti.

<sup>55</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, i. k. 10. o.

<sup>56</sup> I. m. 48. o.

logikája: a tömegeknek szóló művészettel a tömegek leigázásának esztétikai megformálása áll szemben. A Benjaminnak írt kritikájában Adorno nem foglalkozik részletesen a politikai következményekkel. Habár egy helyen, az „aura” kapcsán a politikai különbségek is szóba kerülnek: „És itt természetesen a különbségek nagyon hamar politikai vitába csapnak át.”<sup>57</sup> Adorno úgy gondolja, hogy semmiféle ugrás sincs a technikai sokszorosíthatóság és a tömegek leigázásának megformálása, illetve ennek kultikus celebrálása között. Adorno a tömegkultúra lényegének az individuum fölszámolását tekintette; de a diktatúráknak is ugyanez a sajátosságuk. A Führer-Prinzip egyúttal a tömegkultúra szellemi bázisa is. Végül még térjünk rá Adorno tanulmányának zárómondatára: „A kollektív hatalmak a zenében is likvidálják a megmenthetetlen individualitást, de csak az individuumok képesek arra, hogy e hatalmakkal szemben megismerve képviseljék a kollektivitás ügyét.”<sup>58</sup> A kollektív hatalmak alatt Adorno minden bizonnyal az eldologiasodás kényszerét érti, amely szerinte az individualitás felszámolásához vezet. Mutathat-e ebből kiutat az „autentikus” zene? Jó lenne, de Adorno mintha elvágta volna ezt az utat, amikor az autentikus zenét magát is eldologiasodottnak, vagy legalábbis dologszerűnek tekintette. Azt már (legalábbis ebben a tanulmányban) nem dolgozta ki, hogy az eldologiasodásra vonatkozó reflexiónak bizonyos értelemben az individualitás visszaállításához kell vezetnie. A modern művészet így hallatlan társadalmi funkciót kapna: az igazi kollektivitás előkészítésévé válik. Benjamin ezt úgy fogalmazta meg, hogy a modern művészet alkalmas egy „művészetpolitikai forradalom” elindítására. Nem lehet elkerülni a kérdést, hogy Benjaminnak vagy Adornónak volt-e igaza a tömegkultúra és a diktatúra kapcsolatát tekintve. Benjamin azt állította, hogy a tömegkultúrában emancipatív potenciálok rejlenek, a diktatúra pedig ezek kiforgatására és leigázására épül. Adorno viszont a diktatúrában a tömegkultúra egyenes meghosszabbítását látta. A kérdést általánosságban meglehetősen nehéz lenne eldönteni, de szembeszökő, hogy mind Benjamin, mind Adorno vak volt egy fontos átmenettel szemben: mindketten feltételezik egy esztétikai elvnek egy társadalmi formációba való átmenetét. Ennek az átmenetnek a közvetítő láncszemét az intézményekkel azonosíthatjuk.<sup>59</sup> A művészet társadalmi értelemben vett kritikai potenciálja csakis az intézmények vonatkozásában értelmezhető. El kell ismernünk ezért, hogy az intézményeket konkrét tartalmi szempontból kikezdő tömegkulturális alkotások rendelkeznek emancipatív potenciállal. De ugyanakkor abban Adornónak minden bizonnyal igaza van, hogy a tömegkultúra formai alapelve (az eldologiasodás) szorosan kapcsolódik az intézmények alapelvéhez. (Habár ezt ma már aligha neveznék eldologiasodásnak, és nem is feltétlenül az individuumok likvidálását látnánk benne, hanem az individuumok mozgásterének megteremtését.) Ha azonban ezen a patt-

<sup>57</sup> Theodor W. Adorno / Walter Benjamin: *Briefwechsel*, i. k. 170. o.

<sup>58</sup> Theodor W. Adorno: *Dissonanzen*, i. k. 45. o.

<sup>59</sup> Ld. ehhez Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, 1974.

helyzetben túllendülünk, akkor észrevehetjük, hogy Adorno és Benjamin között lehet találni egy minimálkonszenzust: a diktatúra felülről szervezett nyilvánossága a maga témáit általában a tömegkultúrából meríti. Így tudja létrehozni a maga populáris arculatát. A már integrált és intézményesített tömegkultúra ezzel a diktatúrát legitimáló funkciót kap; s ez a funkció már eleve nem volt idegen a tömegkultúrától. A tömegkultúra intézményes aspektusát a diktatúra könnyen integrálni tudja. De nemcsak a magas kultúrában, hanem a tömegkultúrában is szembe lehet szállni ezzel az integrációval. *Véleményem szerint ebből a tézisből kellene kiindulnia egy posztadornóiánus kritikai tömegkultúra-elméletnek.*

## 2. ALKALMAZÁSOK ÉS ASPEKTUSOK





GÁCS ANNA

## A példaszerű élet és az önéletrajz mint tömegtermék

Akárhová nézünk, önéletrajzot látunk. A könyvesboltok polcain, a tévéshow-kban, az internet közösségi portáljain és milliárdszám virágzó blogjaiban. És ha becsukjuk a szemünket, akkor is mások nagyívű élettörténetét vagy személyes sztorijait kell hallgatnunk a rádióműsorokban. Hacsak le nem mondunk mindenféle információról, aligha tudjuk elkerülni, hogy közismert vagy ismeretlen emberek érdekes, megindító, elgondolkodtató, lebilincselő, vagy éppen dögunalmas, banális és idegesítő élettörténetébe nyerjünk beavatást, saját tolmácsolásukban, szóban, írásban, képből, képregényben. Ha 1962-ben igaz volt, amit Jürgen Habermas kétségbeesetten állapított meg, azaz hogy „a nyilvánosság az egyéni élettörténetek közzétételének a szférájává válik,<sup>1</sup>” akkor ma ezerszeresen igaz.

Amikor az 1970/80-as évek fordulóján az önéletrajz tanulmányozása önálló, az irodalomtudományból kinövő interdiszciplináris tudományterületté kezdett válni mind Európában, mind az Egyesült Államokban – konferenciákat szenteltek a témának, szerkesztett kötetek láttak sorra napvilágot, megjelentek az első életrajznak és önéletrajznak szentelt szervezetek és folyóiratok<sup>2</sup> –, ennek a burjánzásnak már bőven voltak jelei a könyvkiadásban ugyanúgy, mint a filmben, a televízióban vagy a rádióban, bár azt a robbanást, amit a digitális kommunikáció hozott el úgy tizenöt-húsz évvel később, még aligha lehetett előre látni. Ebben a korszakban a nagyon termékeny önéletrajz-kutatás több szempontból is defenzívába kényszerült. Egyfelől a szerző és szöveg szoros kapcsolatát kétségbevonó strukturalista és posztstrukturalista elméletek kérdésessé tették, hogy mi tünteti ki az önéletrajzainak mondott szövegeket az összes többi közül, másfelől a nyugati kánon megrendülése háttérbe szorította az irodalomtudományban még mindig meghatározó műfaji kérdéseket, és helyettük azt állította a középpontba, hogy kinek az élettörténete méltó az elmesélésre, az olvasásra és a kritikai elemzésre. Ezek a kihívások, úgy tűnik, az önéletrajz-kutatók számára nagyon hamar inspiráló kérdéseknek bizonyultak, és ily módon hozzájárultak az önéletrajz-kutatás megizmosodásához. Ugyanakkor a korabeli önéletrajz-szakirodalomban talán ezeknél kevésbé reflektált szempont, hogy a megelőző egy-két évtizedben a modern önéletrajz kulturális jelentőségét megingatták azok a nyilvánosságtörténeti és szociálpszichológiai elképzelések, amelyek az intim és a nyilvános szféra hatá-

<sup>1</sup> Jürgen Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*. Ford. Endreffy Zoltán, Budapest, 1999. 254. o.

<sup>2</sup> *Biography* (University of Hawaii Press) 1978-; *a/b: Auto/Biography Studies* (The Autobiography Society, US) 1985.

rának elmosódását s ennek radikális kulturális következményeit írták le – melyeknek egyik tünete éppen a nyilvánosságra kerülő önéletrajzi, illetve vallomásos narratívák tobzódása.

A korszak egyik reprezentatívnak mondható tanulmánygyűjteményében William L. Howarth a következőképpen írja le a tipikus önéletrajzíró: „Ez az önéletrajzokra jellemző erőteljes, pozitív személyiség közös motívumból táplálkozik: abból, hogy életükből emlékművet akarnak faragni a közönség számára.”<sup>3</sup> William L. Howarth elképzelése az önéletrajz természetéről közkeletű fogalmakat vonultat fel: ezek szerint a modern önéletrajz tárgya egy jelentőségteljes élet, olyan élet, ami valamilyen értelemben példaszerű, vagy azért, mert valaminek a példája, egy tipikus életpálya, csoport, történelmi kor megtestesülése, vagy mert példát mutat, a jó, értelmes vagy sikeres élet példáját, akármit is értsünk ezen. Gondolatmenetem szélesebb kontextusát azok a kulturális fejlemények adják, melyek során ez az elképzelés megrendült az elmúlt három évtizedben. Ennek a folyamatnak a során a tudományos kutatásban az önéletrajz mint irodalmi műfaj tanulmányozását háttérbe szorította az önéletrajzi kultúra vizsgálata, a kanonikus szöveg kikerült az érdeklődés középpontjából abban a korpuszban, amivel nemcsak kutatóként, hanem olvasóként, kultúrafogyasztóként is nap mint nap találkozunk. Ennek a sokréttű és sokféle okra visszavezethető folyamatnak azonban csak egyetlen aspektusára fogok koncentrálni: arra, hogy miként kapcsolódik össze egymással az autobiográfiáról szóló szakmai diskurzusban az önéletrajzi aktusok káprázatos és zavarba ejtő megszorodása és az elmesélt életek példaszerűségének kérdése. Tanulmányom végén egy olyan koncepciót szeretnék felidézni – Laurent Berlant elképzelését az „intim nyilvánosság”-ról –, mely nem szigorúan véve az önéletrajz kortárs változataival foglalkozik, de az amerikai önéletrajz-kutatásban nagyon inspirálónak bizonyult az utóbbi 2-3 évben, egyebek mellett éppen amiatt, mert az önéletrajz-tobzódás értelmezéséhez kínál fel komplex hátteret.

Mielőtt rátérnék az önéletrajz-szakirodalom néhány szövegére, vázlatosan fel szeretnék sorolni néhány olyan tényezőt, ami az utóbbi évtizedekben hozzájárult az önéletrajzi jellegű művek és megnyilvánulások robbanásszerű megszorodásához, ahhoz az érzethez, hogy az önéletrajz körülvesz bennünket, mindenütt ott van.<sup>4</sup> Először is meg szeretném különböztetni az önéletrajz mint tömegjelenség két értelmét, egy hosszabb előtörténetre visszatekintő pejoratív fogalmat és egy in-

<sup>3</sup> William L. Howarth: *Some Principles of Autobiography*, in: James Olney (szerk.): *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, New Jersey, 1980. 92. o.

<sup>4</sup> Éppen ennek a folyamatnak az eredményeképpen az önéletrajz definíciója jóval nehezebb, mint 30 évvel ezelőtt volt (pedig a szakirodalom tanúsága szerint akkor sem volt éppen egyszerű). A definíció kérdését nem tárgyalom részletesen, a kanonikus irodalmi szöveg elképzelésétől elszakadva azokat a nyilvánosságra kerülő – szöveges és nem (csak) verbális – narratívákat nevezem önéletrajznak, melyeket a szerző saját életének a történeteként vagy annak egy epizódjaként tüntet fel és a közönség ekként fogad be. A definíciós problémákról bővebben írtam egy másik tanulmányban: „Everyone I have ever slept with”: Az önéletrajzi

kább deskriptív fogalmat, mely elsősorban az utóbbi három évtized jelenségeivel kapcsolatos. Az előbbi szerint az önéletrajz a tömegkultúra tömegfogyasztásra szánt terméke, a másik szerint olyasvalami, amit bárki gyakorolhat, és szinte mindenki gyakorol is.

Az autobiográfia előbbi értelemben vett tömegkulturális jelenséggé válása nem új keletű történet. Az áruvá vált vallomás és életrajz kulcsszerepet játszott a huszadik századi tömegkultúra és főleg a sztárkultúra kialakulásában, és máig fontos műfajai közé tartozik. A sztárönéletrajzot születése óta támadták és támadják a kultúripar kritikusai a siker és a bukás kiszámítható, klisészerű narratíváiért, a Bildung lebegtetéséért. E kritika szerint, mely a Frankfurter Iskolától kezdve napjainkig megjelenik a sztárjelenség értelmezésében,<sup>5</sup> a sztárönéletrajz és -vallomás, a siker személyesen megélt és személyesen előadott (valójában általában újságírók által megírt) történetei a kapitalista ideológia gépezetének fogaskerekei. David Marshall kifejezésével élve, a „sztárrendőrség” politikai funkciója az, hogy megerősítse a heroikus individualizmus hamis mítoszáét, és egy olyan világ látszatát keltse, mely jutalmazza az egyéni teljesítményt, a felemelkedés lehetőségét nyújtja.<sup>6</sup> Ha úgy tetszik, ebben a megközelítésben a tömegkultúra önéletrajzaiban elmesélt életek példaszzerűsége csakis negatív fogalom lehet: a megalkuvásában, a fennálló rend elfogadásában mutatnak példát, álemancipatorikus történeteik révén gátolják a valódi emancipációt.

A pejoratív értelemben tömegterméknek tekintett önéletrajzra és kárhoztatására a későbbiekben visszatérek, most azonban újabb keletű jelenségeket – az önéletrajzi korpusz robbanásszerű megnövekedésének okai és tünetei közül néhányat – szeretnék felsorolni.

1. Amerikai szerzők gyakran jelölik meg az 1990-es évek második felét a „memoár-boom” kezdeteként,<sup>7</sup> ám az önéletrajzi jellegű szépirodalmi vagy éppen tudományos szövegek már az 1980-as években megszorodtak, és elsősorban a kritika eszközeiként értelmezték őket: Vagy a tudományos objektivitásba helyezett bizalmat kérdőjelezték meg, mint az autoetnográfia, vagy az irodalmi kánonokat alakító látens vagy nyílt tematikus preferenciákat vonták kérdőre, mint a feminista kritika által felfedezett női önéletrajz-irodalom vagy a harmadik világbeli szerzők által írott emlékiratok.

---

megnyilatkozások kortárs formáinak kutatásáról, in: Bodor Péter (szerk.): *Emlékezés, identitás, diszkurzus*, Budapest, előkészületben.

<sup>5</sup> A sztárkultúra értelmezéseinek történetéhez és tipológiájához ld. Chris Rojek: *Celebrity*, London, 2001.

<sup>6</sup> Idézi Rojek: i. m. 36–37. o.

<sup>7</sup> A boom kezdetét gyakran kötik Frank McCourt *Angyal a lépcsőn* (*Angela's Ashes*, 1996) című emlékiratának megjelenéséhez. Ld. például Jennifer Schuessler McCourtról szóló nekrológját: Frank McCourt and the American Memoir. *The New York Times* (2009. július 25.), <http://www.nytimes.com/2009/07/26/weekinreview/26shuessler.html>, utolsó letöltés dátuma 2013. július 26.

2. Ebben az időszakban az önéletrajz nemcsak önmagában figyelemre méltó, kanonikus státusra pályázó szöveggént került az előtérbe, de *eszközként* is – például a szociológiában, az antropológiában, a pszichoterápiában, politikai mozgalmakban vagy éppen az oktatásban –, amikor is az önéletrajz funkciója vagy az, hogy információval szolgál a kutatónak, vagy hogy szerzőjében – a páciensben, diákban, egy marginalizált csoport tagjában – tudatosítja, hogy életének elmesélhető története kulturálisan konstruált.<sup>8</sup> Az instrumentalizált önéletrajz soha sem volt jövőorientált, emlékműszerű, az ilyen önéletrajzi elbeszéléseket, interjúkat, kisfilmeket akár ki is lehet hajítani, amint betöltötték a szerepüket.

3. Az önéletrajz birodalmát az utóbbi évtizedekben meghódították az *új technológiák és új médiumok*: a televízió ontja magából a könnyes-vallomásos életrajzi beszélgetéseket, megjelentek a fotó-önéletrajzok, a képregény formájú önéletrajzok, a digitális világban a közösségi oldalakon felkínált önéletrajzi narrációkat bemutató felületek, az új alműfajok, mint a kismama-, gasztro-, fitness-, jogablogok, amelyekről talán azt gondoljuk, csak távolról rokoníthatók a hagyományos önéletrajzi műfajokkal, de mindenesetre a saját élet történetének egy bizonyos felfogását jelenítik meg, és megállíthatatlanul burjánoznak.

4. A digitális korban felettébb könnyűvé és a világ gazdagabb felén mindenki számára elérhetővé vált publikálás megváltoztatta az életük megörökítésére vállalkozók *kulturális státusát, és új karriermintákat* hívott életre. A tradicionális önéletrajz valamiféle köztiszteltetnek örvendő teljesítmény folyamánya volt, az önéletírás új – könyvben publikált és digitális – formái már nem feltétlenül azok, önmagukban biztosíthatják szerzőjük kulturális tekintéllyé válását.<sup>9</sup>

5. Az új önéletrajzi kultúra kialakulásában kulcsszerepet játszanak az *önarchiválás* egyre szaporodó és finomodó technológiái. Ezeknek az ambícióknak az embélélmája lehet Gordon Bell MyLifeBits című projektje, melynek célja, hogy egész egyszerűen „mindennek a tárháza” legyen „egy életen át”<sup>10</sup> – szövegeknek, képeknek, rögzített telefonbeszélgetéseknek, személyes és egészségügyi adatoknak stb. Az önarchiválás önmagában persze még nem önéletrajz, akármilyen tágan értjük is ezt a fogalmat; de a személyes információk megőrzésének, visszakereshetőségének, megoszthatóságának változó technikai feltételei és az ezekhez kap-

<sup>8</sup> A francia Association pour l'autobiographie et le Patrimoine Autobiographique például szerteágazó tevékenysége részeként oktatási programmal is rendelkezik európai középiskolások és középiskolai tanárok számára, mely a tudományos kutatás eredményeit közvetíti a gimnáziumi oktatásba. A programnak több ízben magyar résztvevői is voltak a Lejeune műveinek magyar kiadásában és a hazai önéletrajz-kutatásban oroszlanrészt vállaló Z. Varga Zoltán vezetésével. Ld. <http://activites.sitapa.org/pedagogiques/index.php>, utolsó letöltés dátuma 2013. július 26.

<sup>9</sup> Bár ez a bloggerek esetében a legszembeötlőbb, nem csak rájuk igaz. Például Frank McCourtnek is az *Angyal a lépcsőn* volt az első könyve, melyet 66 évesen írt.

<sup>10</sup> Ld. <http://research.microsoft.com/en-us/projects/mylifebits/>, utolsó letöltés dátuma 2013. július 26.

csolódó új ambíciók és szokások alapvetően befolyásolják az önéletrajzi emlékezet mai feltételeit.

6. Az élettörténetek *kollektív archiválása* is virágzik. Az interneten lépten-nyomon „oszd meg másokkal az életed történetét” típusú vállalkozásokba botlunk, melyek némelyike csak rövid epizódok elmesélésére sarkall, de vannak köztük olyanok is, amelyek hagyományos, a teljes életutat felölelő, jól strukturált szövegeket is felvonultatnak.<sup>11</sup> Ezek az egyenként sok száz vagy ezer önéletrajzot vagy önéletrajzi epizódot felsorakoztató oldalak azon az elgondoláson alapulnak, hogy a másik élettörténetének a megismerése például szolgálhat a számunkra önségítő-terápiás, politikai vagy éppen esztétikai értelemben, anélkül, hogy az esetek többségében a történetek kanonikus státusra, maradandó emlékmű jellegre tennének szert. A kollektivitás ezekben az esetekben nem pusztán annyit jelent, hogy sokszerzőjű gyűjteményekről van szó, hanem hogy ezek a gyűjtemények potenciálisan vagy valóságosan közösségeket teremtenek, ahol mindenki egyszerre szerző és olvasó, mindenki beadja a közösbe a saját életét mindenki épülésére. Ilyen értelemben tehát az, hogy kinek mely élettörténetek szolgálnak például, esetleges feltételeken, az egyéni kíváncsiságon és nagyban a véletlenen múlnak.

7. A kollektív archívumok között az *orális történelem gyűjteményei*, és azon belül is a történelmi traumákat megidéző archívumok jóval inkább emlékezetorientáltak és emlékműszerűek. Azért hagytam ezeket az archívumokat a hevenyészett listám végére, mert talán ezek szolgálnak a leginkább zavarba ejtő tapasztalattal az önéletrajzi narratívák mennyisége és az individuális élet példaszerűsége közötti kapcsolat tekintetében. Ezekben a gyűjteményekben nyilvánvalóan nem a sztár-önéletrajz narratív kliséivel találkozunk, sem pedig a burjánzó amatőr vallomások esetlegességével vagy unalmával. Túl a tudományos kutatásban betöltött szerepükön, a tanúságtételek eme gyűjteményei azt hivatottak bizonyítani, hogy ami a történelemkönyvek lapjain olvasható, az valóban megtörtént, és individuumokkal történt meg, nem pedig arctalan tömegekkel. Csakhogy ezeknek az önéletrajzi monológoknak és interjúknak a felsorakozása az archívumokban, magának a megjelenítésnek a formája esetleg azt a háttorzzongató érzést válthatja ki, hogy ezek az életek felcserélhetőek, ugyanannak – a veszteségnek és a túlélésnek, az autoriter rezsimek rémtetteinek – esetleges példái, és korántsem lehetünk biztosak abban, hogy katartikus találkozást kínálnak az individuális életekkel és rajtuk keresztül a történelemmel.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Az utóbbira példa a <http://www.storyofmylife.com> oldal. Ld. még a következő oldalakat: <http://storycorps.org/>, vagy a felkért hírességek és önjelölt mesélők történeteit is felvonultató Web of Stories-t: <http://www.webofstories.com/>.

<sup>12</sup> Az ilyen archívumok közül nagyon sok megtalálható digitális formában az interneten. Például a Telling Their Stories projektre utalok (<http://www.tellingstories.org/>), amely az orális történelemgyűjtemények többségétől eltérően nem egyetlen történelmi korszakra és helyszínre koncentrál, hanem a 20. század több traumatikus eseménysorával kapcsolatos interjúkat sorakoztat fel (az interjúalanyok holokauszt-túlélők és a táborok felszabadí-

Ezzel a nyilván sok-sok kihagyással összeállított listával mindössze azt szerettem volna hangsúlyozni, hogy történetek olyan özönében élünk, amire korábban nem volt példa, és hogy e történetek nagy hányada önéletrajzi jellegű, még ha nem is feltétlenül önéletrajz a szó hagyományos, irodalmi műfajként definiált értelmében. Manapság aligha kerülhetjük el, hogy akár laikus olvasóként, akár kutatóként ezeket a különféle típusú, de együtt létező élettörténeteket egymás kontextusában fogadjuk be és értelmezzük, a korábbi szépirodalmi mintákat követő, emlékmű-állítási ambícióval megírt szövegekkel is az újabb keletű formák tenge-  
rében találkozunk össze. Az is világos, hogy az önéletrajzi történetek színrevitele a kortárs kultúrában sok tekintetben ellentmond annak a tradíciónak, melyben a modern önéletrajz mint az individuális élet emlékműve jelenik meg, vagy azért mert klisészerű, mint a sztárvallomás, vagy mert az önsegítő kollektivitást helyezi előtérbe, vagy pedig mert olyan módon hozza nyilvánosságra a személyes, traumatikus történeteket, ami önkéntelenül is felcserélhetőnek mutatja az életeket.

A következőkben azt szeretném bemutatni, hogy az önéletrajz-kritika néhány kétségtelenül esetlegesen válogatott, de reményeim szerint reprezentatív műve hogyan viszonyul (vagy nem viszonyul) az önéletrajz-burjánzáshoz, illetve az elmesélt élet példaszerűségének problémájához.

Philippe Lejeune *Est un autre: L'autobiographie de la littérature aux médias*<sup>13</sup> remekül illusztrálja azt a lépést, amikor az önéletrajz-kutatás kilép az irodalomtudomány területéről. Ebben a kötetben az európai önéletrajz-kutatás pápája felülvizsgálja saját korábbi definícióját, mely az önéletrajzot már komoly életművel rendelkező szerző saját személyiségefejlődéséről szóló reptrospektív elbeszélésének tekintette,<sup>14</sup> hogy a korpuszt kibővítsé a többszerzőjű szövegek, az orális történelem, az etnográfia, a filmes és rádiós életrajzi interjúk felé.

Ugyanebben az évben az Amerikai Egyesült Államokban a korábban már idézett *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* című kötet<sup>15</sup> előszavában a szerkesztő, James Olney azt kérdezi: „Miért nem volt aktuális az önéletrajz tanulmányozása az irodalomtudományban huszonöt évvel ezelőtt, és miért aktuálisabb, élettelibb ma minden másnál?”<sup>16</sup> És azt válaszolja, hogy az irodalomtudomány korábbi érdektelensége elsősorban azzal magyarázható, hogy az önéletrajz egy-

---

tói, az Egyesült Államokban a II. világháború alatt deportált japánok, a San Franciscó-i Fillmore negyed átalakításakor diszkriminált afroamerikaiak és a hatvanas évek emberjogi mozgalmainak aktivistái), s ezáltal még inkább uniformizálja a személyes tapasztalat elbeszéléseit.

<sup>13</sup> Philippe Lejeune: *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris, 1980.

<sup>14</sup> Philippe Lejeune: *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, szerk. Z. Varga Zoltán, Budapest, 2003. 13. o.

<sup>15</sup> James Olney (szerk.): *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, New Jersey, 1980.

<sup>16</sup> James Olney: *Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction*, in: uő. (szerk.): *Autobiography...*, i. m. 8. o.

szerre kevesebb és több, mint szépirodalom, az új keletű érdeklődés pedig elsősorban az autobiográfia-kutatás interdiszciplináris lehetőségeinek köszönhető (például hogy a fekete önéletrajz olvasása részben pótolhatja a fekete történelem hiányzó forrásait). A kötet egésze további válaszokkal szolgál Olney kérdésére, és jól láthatóvá teszi azokat a termékeny ellentmondásokat és feszültségeket, amelyek a születőfélben lévő önéletrajz-kutatást inspirálták. A nyitó tanulmány szintén diszciplína-alapító gesztusnak hat: Olney saját fordításában közli Georges Gusdorf eredetileg 1956-ban megjelent tanulmányát, melynek első mondata szerint „[a]z önéletrajz szilárd alapokon álló irodalmi műfaj”.<sup>17</sup> A későbbi tanulmányok azonban elmozdulnak ettől a felfogástól, és bár jórészt az irodalomtudomány kontextusában maradnak, rendre rákérdeznek ennek a kontextusnak a hatáira és korlátaira. Témáik szerteágazóak: tárgyalják az önéletrajz fikcionalitását, stílusát, műfaji kérdéseit, a vallomáshoz való viszonyát, elméletét és ontológiáját, az amerikai történelemben játszott szerepét; megjelennek köztük a marginalizált csoportok – a nők és a feketék – tagjainak önéletrajzai; a vizuális párhuzamok – a festett portré és a film. Sőt, azt látjuk, hogy az önálló kutatási terület születésének a pillanatában megfogalmazódik az önéletrajz halálának gondolata is: egyfelől Elizabeth W. Bruss elképzelése vázolja ezt fel, mely szerint a film kulturális hódítása irrelevánssá teszi az irodalmi önéletrajz évszázadokig központi kulturális szerepet játszó műfaját,<sup>18</sup> másfelől Michael Sprinker a szubjektum és a nyelv huszadik századi kritikáját megidézve vonja kétségbe az önéletrajz kitüntetettséget, illetve definiálhatóságát.<sup>19</sup> A kötet tanulmányai olyan összképet rajzolnak ki – és ez lehet a tágabban értett válasz Olney kérdésére –, mely szerint az önéletrajz-kutatás iránti érdeklődés az irodalomtudomány válságának tünete, mely válság elsősorban a nyugati kánon megingását, másodsorban a verbalitás háttérbe szorulását jelenti. Ugyanakkor az is jól látszik, hogy Bruss írását leszámítva, itt még csak kiskapuk nyílnak meg, a korpusz még kezelhetőnek tetszik, az irodalmi kánon bővítése (és esetleg kiegészítése néhány filmmel) megnyugtató megoldásnak tűnik a sokasodó önéletrajzi szövegek egybelátására.

A következő példám jó tíz évvel későbbi, egy 1990-ben rendezett konferencia előadásait közlő kötet, amelynek a címe a diszciplináris határok feloldódását jelzi. A *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation* bevezetőjében<sup>20</sup> a szerkesztő, Robert Folkenflik már kész tényként kezeli az önéletrajzzal való fog-

<sup>17</sup> Georges Gusdorf: Conditions and Limits of Autobiography, in: Olney (szerk.): *Autobiography...*, i. m. 30. o.

<sup>18</sup> Elizabeth W. Bruss: Eye for I. Making and Unmaking Autobiography in Film, in: Olney (szerk.): *Autobiography...*, i. m. 276–320. o.

<sup>19</sup> Michael Sprinker: Fictions of the Self. The End of Autobiography, in: Olney (szerk.): *Autobiography...*, i. m. 321–342. o.

<sup>20</sup> Robert Folkenflik (szerk.): *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford 1993. A bevezető címe is hangsúlyozza az irodalomtudományos perspektíva tágítását: Introduction: The Institution of Autobiography, 1–20. o.

lalatoskodás divatját: „Az önéletrajz, úgy vélem, ma ugyanazt a szerepet tölti be, mint amit az érett újkritika korában a vers, amikor is hemzsegték az olyan címek, mint hogy »A *Macbeth* mint vers«, »*Üvöltő szelek*: A regény mint vers«. A mi körünk azért más mégis, mert míg az újkritikusok számára a vers példaszerű forma volt, addig az önéletrajz olyan csatatér, amelyen az irodalom (és mellesleg a történelem) egymással versengő felfogásai csapnak össze. Rendkívül problematikus formáról van szó [...]”<sup>21</sup> Magyarázata szerint a korábban minden tudományterületen a margóra szorított önéletrajz iránti új keletű érdeklődés egyik oka az autobiográfia „demokratikus potenciálja, hogy azt sugallja, minden embernek megadatik a lehetőség, hogy önéletrajza legyen, és kapcsolata az alulról építkező történetírási módszerrel, mely mindenkit helyzetbe hoz, aki el akarja mesélni a történetét (akár szóban is). Innen nézve az önéletrajz gyenge kanonikus státusa előnyt jelent, és, főleg az elmúlt években, kidomborodik a jelentősége, mint a kisebbségek tagjait és a harmadik világ lakóit szolgáló eszköznnek.”<sup>22</sup> Nyilvánvaló, hogy ez az elv jóval radikálisabban inkluzív, mint az Olney-féle köteté, ugyanakkor a címet és az előszót leszámítva a tanulmányok maguk nagyrészt nem lépik át a korábbi gyűjtemény által kijelölt határokat és kérdéseket.

A negyedik kötet egy furcsaságában lenyűgöző könyv, ezúttal nem tanulmánygyűjtemény, hanem egy szerzőpáros, Sidonie Smith és Julia Watson monográfiája, a *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, még hozzá ennek is a második kiadása, mely 2010-ben jelent meg.<sup>23</sup> Smith és Watson könyve Bouvard és Pécuchet vállalkozására hajaz, szinte mindent megpróbálnak összefoglalni, amit az önéletrajz műfajairól és elméleteiről, történetéről és változatairól tudni lehet. Egy függelékben például megadnak hatvan (!) különböző önéletrajzi műfajt (köztük verbálisat és vizuálisat, nyomtatottat és digitálisat), de ezen túl is a kötet inkább felsorolásszerű, maximálisan inkluzív (a vizsgált kötetek között ez az egyetlen, ahol a populáris kultúra önéletrajzai is megjelennek), és már csak ebből adódóan is egyszerre teória- és kánonellenes. Azért a második kiadást idézem, mert ennek az előszavában a szerzők maguk is utalnak rá, hogy vállalkozásuk bizonyos értelemben reménytelen: „a második kiadás egy olyan területet akar feltérképezni, mely a memoár-boom nyomán jóformán intergalaktikussá vált”<sup>24</sup>. Ennek a kézikönyvnek az oldalain jól tetten érhető az önéletrajzburjánzás, de a szerzők válasza rá nem kritikai, hanem elsősorban módszertani: semmilyen módon nem akarják korlátozni a figyelembe veendő korpuszt, inkább a sokaság és a sokféleség leírására és ünneplésére törekszenek.

Összefoglalásképpen azt mondhatjuk, hogy az első három felsorolt kötetben az, hogy mi számít példaszerűnek, elsősorban a szerző kanonikus státusától függ:

<sup>21</sup> Folkenflik: Introduction..., i. m. 11. o.

<sup>22</sup> Folkenflik: Introduction..., i. m. 12. o.

<sup>23</sup> Sidonie Smith – Julia Watson: *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, második, bővített kiadás, Minneapolis – London, 2010 (2001).

<sup>24</sup> Smith – Watson: i. m. 9. o.



egy önéletrajzi szöveg vagy azért tarthat számot a kutatók érdeklődésére, mert szerzője az irodalmi kánonnak vagy a történelemnek felkent alakja, vagy épp ellenkezőleg: azért, mert egy elnyomott, marginális csoport tagja, s ennek a képviselőjeként önéletrajza a kánon kritikájaként olvasható. Úgy tűnik, hogy mindhárom esetben nagyon merev ez a kettősség, csak olyan művek szerepelhetnek, amelyek a két csoport valamelyikébe (de csak egyikébe) besorolhatóak. A negyedik kötet, Smith és Watson monográfiája szakít ezzel a szemlélettel, és – mintegy beletjesítve Folkenflik felvetését – szabad bejárást biztosít mindenkinek.

A példákat szándékosan úgy válogattam össze, hogy a sorozatukból kitűnjön: az önéletrajz-kutatás önálló területének születése felfogható az irodalomtudomány válságára adott válaszként, amin itt elsősorban a nyugati kánon válságát és általában az irodalom vezető kulturális státusának megingását értem, de a szerkesztői, illetve szerzői intenciók szerint beletartozik a fikció és a valóság, illetve az irodalmon belüli és kívüli közötti határ elmosódása is. Az önéletrajz-kutatás igen sikeresnek bizonyult e válság(ok) bekebelezésében, és az interdiszciplináris megközelítésmód javára fordította őket. Azt is láthatjuk, hogy az autobiográfia-kutatás születésétől fogva tudatában volt vizsgálati tárgyának demokratizálódásával, ami kisebb léptékben a kánonok kibővítését, felülvizsgálatát jelentette, radikálisabb formájában pedig a „mindenkinek van egy könyve” elvét, az önéletrajz totális demokratizmusát. Mindez azonban azt is jelenti, hogy a vizsgálati tárgy felrobbanása, megfoghatatlanná, áttekinthetetlenné, definiálhatatlanná válása is bele volt programozva az első pillanattól fogva. Ezeknek a köteteknek a tanúsága szerint a burjánzást a szerzők elsősorban emancipációként tekintik, ha problémát jelent a számukra, az módszertani, nem pedig kulturális probléma, és nem nagyon foglalkoznak azzal a kérdéssel, hogy a (túl)burjánzó korpuszban mi tesz bizonyos életeket példaszerűvé, ha egyáltalán beszélhetünk még ilyesmiről.

Ahogy korábban már utaltam rá, az irodalomtudományból kinövő önéletrajz-kutatásnak ebben a vonulatában kevésbé jelenik meg a nyilvánosságtörténet szempontja, azok a kritikák, amelyek más területeken a hatvanas évek végétől kezdve Európában és az Egyesült Államokban is nagy hatást gyakoroltak: Richard Sennett kifejezésével az „intim szféra zsarnokságának” kritikái.<sup>25</sup> Hogyha ezeket a megfontolásokat az önéletrajz-irodalom történetével akarjuk kapcsolatba hozni, akkor azt látjuk, hogy nem pusztán arról van szó, hogy a kultúripar és azon belül a sztár-kultúra bírálata az önéletrajz egy válfaját leértékeli, hanem hogy egy olyan perspektívából tekintenek a nyugati kultúra történetére, ahonnan nézve a modern önéletrajzot kitüntető kulturális szituáció reménytelenül múltbelinek látszik.

Jürgen Habermas 1962-ben megjelent (és később többek között éppen a kíméletlen tömegkultúra-kritikája miatt saját maga által is bírált) nyilvánosságelméleti és -történeti művének<sup>26</sup> jelentősége az önéletrajz-kritika számára nemcsak az,

<sup>25</sup> Richard Sennett: *A közéleti ember bukása*. Ford. Boros Anna, Budapest, 1998.

<sup>26</sup> Habermas: i. m.

hogy kritikus elemzésnek veti alá az intim szféra és a nyilvánosság 19. században kezdődő összemosódását, hanem hogy az irodalom, és különösen a modern személyiség kialakulását elbeszélő irodalom olvasásának kitüntetett szerepet tulajdonít a nyilvánosságtörténetben. Az ő szemüvegén keresztül a modern önéletrajz olyan történelmi korszakban született, amelyben az intim, a privát és a nyilvános világosan el volt választva egymástól a születőben lévő polgárság számára, ugyanakkor a személyiségfejlődés és a pszichológiai introspekció történetei, mint például Samuel Richardson rendkívül népszerű *Pamelája*, az intim és a nyilvános közötti határ legitim átlépéseiként szolgáltak. Habermas szerint a kialakulóban lévő polgárság ezeknek a történeteknek az olvasása és az intim szférájukban – családi körben vagy olvasóköroökben – való megvitatása révén az univerzális emberi példáiként ismertek magukra, ami elengedhetetlen lépés volt ahhoz, hogy politikai közösségként lépjenek fel a nyilvánosságban, és kikezdjék a múlt tekintélyeit. Ez az önfelfedezés empátián alapult, az író, a regényszereplő és az olvasó közötti érzelmi folytonosságon.<sup>27</sup> Habermas elképzelése szerint azonban a modern polgári nyilvánosság felbomlásával és a kommerciális tömegkultúra megjelenésével a kultúripar önéletrajzi termékei, az áruvá vált vallomások egyszerre szimptomái az intim szféra integritása hiányának és a nyilvánosság magánjellegűvé válásának, mely utóbbi oly mértékben nélkülözi a releváns tartalmakat, hogy lehetetlenné teszi „a kritikai okoskodást”.<sup>28</sup> Az önéletrajzi jellegű narratívák ebben a hanyatlástörténetben tehát, miközben ipari mennyiségben kezdtek termelődni, többé már nem az univerzális emberi példáiként szolgálnak, csak az esetlegest és az extrémeket jelenítik meg.

A populárisabb esszéikben, a kulturális újságírásban és a közbeszédben bőven találunk példát az önéletrajz megalkuvását felrovo „habermasi” gondolatmenetekre. Az amerikai prózaíró, William Gass például éppen azért kárhoztatja a kortárs önéletrajzi kultúrát, mert annyi a szereplő a színpadon, hogy a nézőtéren már nem is maradt senki, így mindenki üres ház előtt játszik.<sup>29</sup> Azazhogy nincs esély rá, hogy az ember példaszerűként mutassa fel életét, valami általános emberit nyerve ki a saját tapasztalatából a nagyközönség számára – merthogy nagyközönség sincsen már. Gass szemében az önéletrajzok burjánzása egyértelműen hanyatlástörténet, „egy forma korrumpálódása”,<sup>30</sup> amiben a főbűnösnek a sztárkultúrát tartja: „a történelem képregénnyé válik, az önéletrajz pedig celluloid-kurvak és közönséges ripacsok vallomásaivá, akiknek bulváréletét érdemtelenül életben maradt szellemek viszik színre a felcsigázásunkra.”<sup>31</sup> Gass kíméletlen kritikájára is utal Daniel Mendelsohn, amikor egy memoárról szóló recenzióban a *New Yorker* ha-

<sup>27</sup> Vö. Habermas: i. m. 108–109. o.

<sup>28</sup> Vö. Habermas: i. m. 255. o.

<sup>29</sup> William Gass: *The Art of Self: Autobiography in an Age of Narcissism*, in: *Harper's Magazine* (1994. május), 43–52. o.

<sup>30</sup> Gass, i. m. 46. o.

<sup>31</sup> Gass, i. m. 47. o.

sábjain azt kérdezi: „miért van az, hogy az önéletrajzok mai áradata valahogy más-milyennek hat, valamiképpen „rosszabbnak”, mint korábban – narcisztikusabbnak, és implikációit tekintve nyugtalanítóbbnak?”<sup>32</sup> És azzal válaszol, hogy ennek feltehetőleg nem a mintegy másfél ezer éve szinte változatlan műfajban kell az okát keresnünk, hanem annak a környezetnek a megváltozásában, amelyben ma találkozunk vele: elsősorban az intim és a nyilvános határának elmosódásában.

Vehemens kirohanások a sztárkultúra önéletrajz-függősége ellen; nosztalgia a kivételességükben az általános emberit képviselő személyek életének narratív emlékművét csodáló egységes közönség iránt; szorongató felismerése annak, hogy az önéletrajzok ma egészen más kulturális környezetben kerülnek a kezünkbe, mint – ha nem is másfél ezer, de legalábbis – 200 éve: Vajon azt jelenti-e mindez, hogy az önéletrajz mint tömegtermék, illetve széles tömegek terméke rehabilitációra szorul a kortárs kultúrában?

Bizonyára ezeknek a nyugtalanító kérdéseknek is köszönhető, hogy az utóbbi években, túl azon, hogy a sztárönéletrajzok is egyre-másra elemzések tárgyaivá váltak, igen inspirálóan hatott az autobiográfia tanulmányozására Lauren Berlant koncepciója az „intim nyilvánosságról” [intimate public],<sup>33</sup> mely többek között Habermas nyilvánosságtörténeti modelljének felhasználásával és bizonyos mértékig a kommerciális kultúra frankfurti kritikájának revíziójával próbálja meg leírni az intimitás kortárs uralmának komplex jelenségét. *The Female Complaint* című műve előszavában Berlant megmagyarázza, hogyan viszonyul az intim nyilvánosság koncepciója az önéletrajzhoz, illetve önéletrajzishoz:

„A kortárs fogyasztói közönség köreiben [consumer public], és abban a hosszú időszakban, amit nyomon követsz, mindenféle elbeszélést a kollektív tapasztalat önéletrajzaként olvasnak. A személyes az általános. A közönségek [publics] előfeltétele az intimitás.” Illetve: „»Intim nyilvánosságon« nem olyan nyilvános szférát értek, amely önéletrajzi vallomások és kitérülések köré szerveződik, bár az intim nyilvánosságot gyakran jellemzi az egyes szám első személyű történetek nagy mennyisége. Egy nyilvános szférát az a feltételezés tesz intimmé, hogy a benne szereplő dolgok fogyasztói már eleve közös világnézettel és érzelmi tudással rendelkeznek, mely többé-kevésbé közös történelmi tapasztalatból származik.”<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Daniel Mendelsohn: But Enough About Me. What Does the Popularity of Memoirs Tell Us about Ourselves?, in: *New Yorker* (2010. jan. 25.), [http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2010/01/25/100125crbo\\_books\\_mendelsohn](http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2010/01/25/100125crbo_books_mendelsohn), utolsó letöltés dátuma 2013. július 26.

<sup>33</sup> Ennek a megtermékenyítő hatásnak az egyik látványos bizonyítéka a *Biography* című folyóirat 2011/1 száma, mely teljes egészében Berlant intim nyilvánosság fogalmával operáló elemzéseket tartalmaz. Ld. Margareta Jolly bevezetőjét: Introduction: Life Writing as Intimate Publics, v–ix. o.

<sup>34</sup> Lauren Berlant: *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham – London, 2008. vii., ill. viii. o.

Világos tehát, hogy Berlant érdeklődésének centrumában nem egy műfaj vagy megnyilatkozási forma áll, hanem azok a nyilvánosság- és kultúrtörténeti feltételek, amelyek sok minden egyéb (elsősorban politikai jellegű) fejlemény mellett az autobiografikus megnyilatkozások páratlan karrierjét támogatták és támogatják. Az intim nyilvánosság fogalma több könyvön keresztül kidolgozott, komplex és ellentmondásoktól sem mentes koncepció. A *The Queen of America Goes to Washington City* című kötetben<sup>35</sup>, mely a Reagan-korszak Amerikájának politikai kultúráját ostromozza, még elsősorban negatív jelenséggént szerepel. Habermasra utalva itt Berlant megállapítja, hogy a kortárs Egyesült Államokban „a politikai nyilvánosság intim nyilvánossággá vált”, melyben a hatalom és a vele szövetséges, „nemzeti kultúriparként működő” tömegmédiá kiüresíti a politikai nyilvánosságot, és „a jó élet normatív formáinak”<sup>36</sup> promóciójával beavatkozik a polgárok intim szférájába.

Következő kötetében, a már idézett *The Female Complaint*ben azonban már összetettebb képet fest az intim nyilvánosságról, melyben az már nemcsak csapdaként, de értékes emancipációs teljesítményként is megjelenik. Most már kevésbé a hatalom machinációi állnak a középpontban, itt az intim nyilvánosság elsősorban a marginális közösségek kommunikációjának és identitásalkotásának színtere: „[...] az intim nyilvánosság eredmény. Akár a nőkhöz, akár más nem domináns csoportokhoz kapcsolódik, az idegenek egymással való azonosulását lehetővé tevő, porózus, érzelmes színtérként bomlik ki, ami lehetőséget ad rá [...], hogy megbeszéljük, hogyan lehet x-ként élni.”<sup>37</sup> Az amerikai nők kommerciális kultúráját elemezve Berlant ebben a kötetben az intim nyilvánosságo(ka)t az érzelmi érintkezés világaként írja le, melyben a személyes történetek fogyasztása és megvitatása az élet uralkodó normáinak a szelíd kritikáját teszi lehetővé. A személyes történetek ebben a modellben nem egyediségük vagy egyszerűségük miatt fontosak, inkább mert hasonlítanak a közösség más történeteire, ebben az értelemben szolgálnak „kollektív önéletrajzokként”. Ennek megfelelően persze klisészerűek is, ám ez Berlant szemében nem feltétlenül jelent konformizmust. Habermas ideáljához hasonlóan az író-szereplő-olvasó érzelmi kontinuitása itt is kulcsszerepet játszik, de persze itt nem az univerzális emberi megismerése és magunkban való felismerése a tét, hanem a nem domináns identitásoké. Ugyancsak hasonlóságot jelent, hogy Berlant a másik történetének sajátként való olvasását a keletkezőben lévő közösségek jellegzetességeként gondolja el.

Az intim nyilvánosság tehát egyszerre szubverzív és konformista: szubverzív, mert a közös kulturális fogyasztás élménye és a róla szóló diskurzus képes megkérdőjelezni a „jó élet” előírásait. Ezek az affektív alapon szerveződő közösségek bizonyos mértékig alternatív életmodellek kidolgozására is képesek, ám e tekin-

<sup>35</sup> Lauren Berlant: *The Queen of America Goes to Washington City. Essays on Sex and Citizenship*. Durham – London, 1997.

<sup>36</sup> Berlant: *The Queen of America*..., i. k. 4., 7. és 9. o.

<sup>37</sup> Berlant: *The Female Complaint*..., i. k. viii. o.

tetben Berlant elgondolása szerint nem eléggé radikálisak, aminek az oka az intim nyilvánosság másik arca: az, hogy a politika privatizálása révén kiüresíti a nyilvánosságot, és ellehetetleníti a politikai cselekvést. Az intim nyilvánosságon alapuló közösségek megelégszenek az érzelmi és képzeletbeli határátlépéssel.

Visszatérve saját kiinduló kérdéseimre, Berlant modelljében a tömeges mint a fogyasztói kultúra terméke és mint a mindenki által művelt nem válik el élesen egymástól. A közösen fogyasztott tömegkulturális termékek és a közösbe beadott saját történetek kontinuumot képeznek, egy marginalizált közösség önmeghatározásában fontos referenciapontok hálózatát. A saját történetem és a közösség által kanonizált alaptörténetek egyaránt azért fontosak, mert a közösség (a nők, a leszbikusok, a melegek, a zsidók, a NewYork-i feketék vagy a budapesti cigányok) „önéletrajzaiként” értelmeződnek, egy nem uralkodó közösség identitásának alakulását fémjelzik a közösség tagjai számára. Ami viszont a példaszzerűséget illeti, az intim nyilvánosság koncepciója szerint ez alighanem két szélsőséget is jelenthet. A fentiek szellemében egyfelől azt, hogy minden ember elmesélt élete közösségi identitására nézve példaszzerű – az én életem ugyanúgy a tipikus női élet variációja, mint Bridget Jonesé. Másfelől viszont az intim nyilvánosság másik, Berlant által elődeihez hasonlóan kritizált arca – a privatizálódó politika és az intim szférába avatkozó hatalmi gépezet – azokat a személyes történeteket favorizálja, melyek a mainstream kultúra ideológiáját testesítik meg, s melyeknek a példaszűrőse így vaskosan normatív: a diadalmas individuum történeteit, a példás párkapcsolat és családi élet, illetve a kötelességtudó állampolgár élettörténeteit, amelyek állandó újramesélésük révén – filmen, életrajzban vagy önéletrajzban – megerősítik a fennálló hatalmi viszonyokat.

Berlant jelentőségét az önéletrajz-kutatás szempontjából abban látom, hogy felkínál egy lehetséges értelmezést az önéletrajzi megnyilatkozások, Habermas írásom elején idézett kifejezésével „az egyéni életek közzétételének” tobzódására a kortárs kultúrában, méghozzá egy olyan értelmezést, amely azt nem csak hanyatlástörténetként tudja elképzelni, és nem bélyegzi meg üres narcizmusként. Az intim nyilvánosságról megfogalmazott koncepciója nem egyszerűen csak megengedő a tömegkultúra fogyasztásával kapcsolatban, hanem felveti annak a lehetőségét, hogy közös alapot találjunk a jó 200 éves előtörténettel rendelkező, tekintélyes modern önéletrajz olvasásának és, mondjuk, egy blog nyomon követésének a motívumai számára.

Írásomban arra tettem kísérletet, hogy néhány példán keresztül az önéletrajz-kutatásnak egy olyan történetét vázoljam fel, mely a modern autobiográfia ideáltípusának – a kanonikus életekről szóló kanonikus szövegeknek – a tanulmányozásától egy olyan megközelítésmód felé tart, mely az esztétikai-irodalomtörténeti szempontokat nyilvánosságtörténeti kérdésekkel kapcsolja össze, és ily módon kutatásának tárgyát kiterjeszti a tömegkultúra autobiográfiáira és az „amatőr” önéletrajzi megnyilatkozásokra, és nem mellesleg ezeknek a befogadására, fogyasztására is. Ez a történet egy olyan folyamatra adott válasz, melyben az élet példa-

szerűsége egyfelől erősen gyanúba keveredik, másfelől radikálisan megrendülnek a fogódzói. De mindez talán mégsem azt jelenti, hogy az önéletrajzok beláthatatlan tengerét, amelyben lubickolunk vagy fuldoklunk, csakis korunk reménytelen narcizmusának szimptomájaként tekintsük. Talán vannak benne olyan szigetek is, amelyek „laboratóriumként” szolgálhatnak, „melyekben alternatív értelmezéseket találhatunk ki és eszkábálhatunk össze arról, hogy milyennek mutatkozik az élet, illetve hogy miként lehetne legitim módon, és nem pusztán a normákon eszközölt apró változtatások révén jobbra formálni”.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Laurent Berlant – Jay Posser: Life Writing and Intimate Publics. A Conversation with Lauren Berlant, in: *Biography* (2011/1), 180–187, itt 182. o.

GÁNGÓ GÁBOR

## A mese mint felvilágosodás, kultúra és erőszak

### 1. Témakijelölés

Tanulmányomban Lukács György 1919. évi kultúrpolitikai intézkedéseit vonom be a mese témájáról folytatott kutatásokba, a nyugati marxizmuson belül.<sup>1</sup> Célja annak bizonyítása, hogy a mese Lukács, illetve barátja és munkatársa, Balázs Béla szemében a radikálisan kibővített lehetőségek világához tartozott: ahhoz a szférához, amelyben nemcsak az osztályhatárok, hanem az emberek, állatok és növények, sőt a valóságos és nem valóságos lények közötti határok is felszámolhatók. Ezen túlmenően hozzájárulhat a mese dialektikájának jobb megértéséhez a két világháború közötti időszak ama intellektuális hagyományán belül, amelyhez Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Ernst Bloch és Theodor W. Adorno tartoztak. Kracauer, Bloch és Walter Benjamin meseértelmezései több tekintetben párbeszédbe hozhatók Lukács György és köre mesével való kísérletezésével az 1919-es Tanácsköztársaság idején. Lukács és kollégái egyedülálló kísérletet hajtottak végre a mesének a forradalmi gyakorlatban való mozgósításával.

A két világháború közötti német baloldali értelmiségiek egy marginális irodalmi műfajnak (a mesének) különös szerepet tulajdonítottak, egy marginális ideológián (a marxizmuson) belül. Céljuk és feladatkijelölésük volt, hogy kibontsák az utópiát a mese alapján a közösség tudomány előtti képzeiteiből. Carl-Heinz Mallet leírásának értelmében a mese proletár-kispolgári műfaj volt, és pedig nemcsak hagyományozói miatt, hanem szóbelisége miatt is.<sup>2</sup> Lukács és a vele rokon gondolkodásúak azokhoz kapcsolódtak, akik nem észellenességet láttak a mesében.

### 2. A mese és a weimari baloldal

A weimari Németország marxista értelmiségije számára a fő problémát a monda (mítosz) és a mese közötti megkülönböztetés képezte – ama belátás, amelyet eredetileg a Grimm testvérek fogalmaztak meg. Míg konzervatív ellenfeleik inkább

<sup>1</sup> A tanulmány „Das Märchen als Aufklärung, Kultur und Gewalt” címmel a következő konferenciákon hangzott el előadásként: IX Congreso de la Sociedad Goethe en España. Los hermanos Grimm: recepción, traducción, interpretación. 14 – 16 de noviembre de 2012, Facultad de Filología – UCM, Madrid, illetve Probleme der Weimarer Moderne. Internationale Tagung an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Eötvös Loránd Universität (ELTE) Budapest, 15. Januar, 2013. A szerző fordítása.

<sup>2</sup> Mallet, Carl-Heinz: *Kopf ab! Über die Faszination der Gewalt im Märchen*, München, 1990. 11. o.

elmosni akarták e különbséget, addig ők ideológiai tartalommal töltötték meg a monda és a mese közötti megkülönböztetést. Nem annyira azt tekintették feladatuknak, hogy struktúrájukra, motívumvilágukra, történeti kiformalódásukra, filológiájukra stb. való tekintettel közelítsenek a mesékhez, hanem azt, hogy hozzáigazítsák a meséket egy ideológiai értelmezési sémához. A történelmi materializmus a 20. század elejének irracionalista áramlataira támaszkodott annak érdekében, hogy felszínre hozza a mesék rejtőző utópizmusát.<sup>3</sup> Ebben az értelemben a kutatások Max Horkheimer és Theodor W. Adorno művében, *A felvilágosodás dialektikájában* csúcspontot értek el. Polemikusán nézve értelmezésük a wagneri és a klagesi felfogás ellen irányult, amelyek a mesét reakciósan interpretálták, és a fennálló megvédésének szolgálatába állították.<sup>4</sup>

Ez választás kérdése volt: a mese mindkét tendenciát magában foglalta. Tobias Korta szavaival: „[a] modernség sok meséje, amelyeket a Grimm testvérek mesegyűjteményéből ismerünk, épp annyira a 18. század aufklérista éthoszának kifejezője, mint amennyire a romantikusan visszavágyódó, a modernizáció negatív következményeitől megrettent 19. századé”.<sup>5</sup> A „mítosz a mese ellen” feladatkijelölés a historizmussal szemben is polemikus aspektussal rendelkezett. Mivel a historizmus az örökké ismétlődő természettel szembeállítva céltudatos, egységes és egyetlen folyamatként fogta fel önmagát, ezért a baloldali meseelmélet rámutathatott arra, hogy nem minden szükségképpen felvilágosult, ami meghaladja a természet ismétlési kényszerét. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a polgári társadalom valamely intézménye reakciós. Ahogy Rolf-Peter Janz emlékeztet rá, Walter Benjamin az „irodalmi műfajokat (a mesét és a tragédiát) éppúgy, mint az intézményeket (a jogot) elsőrendűen ama nézőpontból tárgyalta, hogy azok képesek-e a mítikusan uralt világ rémületének csökkentésére”.<sup>6</sup>

Mindenekelőtt Walter Benjaminnak köszönhető az a belátás, hogy a mesék nemcsak felvilágosodásellenes törekvések szolgálatába állíthatók, hanem egyenjogúsító képességgel is rendelkeznek. Szerinte a mese olyan eszköz volt, amelynek segítségével az emberiség „a rémálmot, amelyet a mítosz a mellére tűzött”,<sup>7</sup> képes

<sup>3</sup> Vö. Vedda, Miguel: *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*, Buenos Aires, 2011. 146. o.

<sup>4</sup> „Wagner persze, fasiszta ösztöneivel, a mesében is csak »kicsinyített mítosz« látott, (s fia, Siegfried követte őt, Humperdinck még a *Jancsi és Juliska*t is a Ring zenekarának eszközeivel komponálta meg); Klages pedig, a sejtelmes reakciós, a mesében is csak a »szemlélődő élet gyermeki mellékhatását« látja”. Bloch, Ernst: A meséről, a ponyváról és a mondáról, in: uő: *Korunk öröksége*. Ford., jegyz. Bendl Júlia, utószó Mesterházi Miklós, Budapest, 1889. 200. o.

<sup>5</sup> Korta, Tobias: „Echte Märchen”. Versuch zur Anthropologie beim frühen Siegfried Kracauer, in: Hofmann, Martin – Tobias Korta: *Siegfried Kracauer – Fragmente einer Archäologie der Moderne*, Sinzheim, 1997. 61. o.

<sup>6</sup> Janz, Rolf-Peter: Mythos und Moderne bei Walter Benjamin, in: Bohrer, Karl Heinz (hg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt am Main, 1983. 369. o.

<sup>7</sup> Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: uő:



volt lerázni; a mese „játékát a lehetőséggel”<sup>8</sup> akarta megérteni és a modernitás „gyarmati pedagógiájától” megvédeni, amely még a Grimm-meséket is a maga szükségleteihez akarta igazítani.

Siegfried Kracauer hitt a mesékben megnyilvánuló ész egyenjogúsító erejében.<sup>9</sup> Ahogy Tobias Korta már utalt rá, „Kracauer *valódi meséi* [...] egészen meghatározott, központi funkciót töltenek be dualisztikus világlátásának egzisztencialista szerkezetében: a *valódi mesék* nem egyebek, mint »egy utópia számjegyei«, [...] egy másik, egy igazi világ »elő-álma«, míg a mítosz letörlesztődik »előtörténet és történelem, barbárság és kultúra« vitájában”.<sup>10</sup>

A csoda az, ha az utópia képes arra, hogy a természetet is uralja. Amint Novalis írja, „[H]a az ember meghaladja önmagát, egyidejűleg a természetet is meghaladja, és csoda megy végbe”.<sup>11</sup> A magyar mesepolitikusok egy véleményen lehetnek Kracauerrel abban, hogy a csoda éppen egy magasabb igazság létesítésének szolgálatában állhat.<sup>12</sup> A csoda, nézetük szerint, nem oka, hanem jelzője az igazságnak.

Ahogy Miguel Vedda már utalt rá, Ernst Bloch a mesét mint a szabadság tendenciáját, mint konkrét felvilágosodást a mítosszal állította szembe.<sup>13</sup> Ha a valóság ellenfogalma a fantázia, akkor Bloch törekvése abban állt, hogy a két szféra közelítését a valóság meseszerű elemeinek hangsúlyozásával vigye véghez.

A mese forradalmi képességét ugyancsak Ernst Bloch emelte ki: amely forradalom „a kisember lázadása a mitikus hatalmak ellen”.<sup>14</sup> Amíg azonban Bloch a tömegirodalomnak (amelyet Karl May proletáriró indiánregényei alapján vett tekintetbe) ugyancsak forradalmi erőt tulajdonított, addig Lukács soha sem látott rokonságot a mese és a szórakoztató irodalom között. Ellenkezőleg, úgy tartotta, hogy a felnőtteknek szóló mesék éppenséggel a meglevőt konzerválják, és ennél fogva nem nyújtanak segítséget a világ megváltoztatása számára. Lukács irodalmi ízlése egészében polgári maradt: a kommunizmus számára kedvező tendenciákat az úgynevezett nagyrealizmusban akarta megpillantani. Bloch tudatában

*Gesammelte Schriften*, Theodor W. Adorno és Gershom Scholem közreműködésével szerk. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1980. 5. kötet, 457. sk. o.

<sup>8</sup> Renger, Almut-Barbara: *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin. Eine gattungstheoretische Studie*, Stuttgart – Weimar, 2006. xx. o.

<sup>9</sup> Vö. Vedda: *Irrealidad*, i. m. 108. o.

<sup>10</sup> Korta: *Echte*, i. m. 58. o.

<sup>11</sup> 2320. sz. töredék, idézi Lüthi, Max: *Das Märchen*, in: uő: *Volksmärchen und Volkssage: zwei Grundformen erzählender Dichtung*, 2. Aufl., Bern, 1966. 9. o.

<sup>12</sup> „A mesék nem csodatörténetek, hanem értelmük nem egyéb, mint a mitológikus erők megszüntetése és a csoda felszámolása az igazság valóságosságának érdekében. Egyedül győzelmük csodálatos.” Kracauer, Siegfried: *Das Schloß. Zu Franz Kafkas Nachlaßroman*, in: uő: *Schriften*, szerk. Inka Mülder-Bach, Frankfurt am Main, 1990. 5.1. kötet, 392. o.

<sup>13</sup> Vö. Vedda: *Irrealidad*, i. m. 104ff.

<sup>14</sup> Bloch: *Korunk* i. m. 183. o.

volt annak, hogy a tömegirodalmat illető álláspontja alapján különbözik Lukácsétól. Ezért írja: „A proletárforradalom többnyire ellensége a »fantasztikus« irodalomnak; ámde a feszültség és tarkaság alkalmas menedékre lel a mesében és a ponyvában, s innen indulva csapattá is szerveződhetnek”.<sup>15</sup>

Lukács szemében elméleti probléma rejlik abban a tényben, hogy a proletárdiktatúra képes volt a kommunizmus előzetes felvilágosodás és felkelés nélküli megvalósítására. Ezért a kulturális rendszer megingathatatlanul polgári maradt. Ha a tömegirodalom a polgári társadalmon belül közvetíti a felforgató tendenciákat a polgári olvasók felé, akkor az a frissen bevezetett kommunizmus kontextusában továbbra is a polgári kultúra érvényességét sugallja a (szociáldemokrata) proletariátus számára.

### 3. A Magyar Tanácsköztársaság mesepolitikája

Bloch és a többiek számára a mese ellensúlyt képezhetett a jelenlevő mitikus erőkkkel és egy reakciós meseértelmezéssel szemben; a Magyar Tanácsköztársaság kultúrpolitikusai ezzel szemben emez ellenérők nélkül kellett, hogy meghatározzák a mese feladatát. S ez csak jövőorientáltan – azaz az utópikus elemek hangsúlyozásával – történhetett meg. Lukács számára a mesevilág nem működhetett „a forradalom a priorija”-ként.<sup>16</sup>

Lukács Györgynek és Balázs Bélának hinnie kellett abban, hogy a mesék gyermeki olvasata szükségképpen forradalmi olvasat volna – ez antropológiai dogma volt, amin az egész kultúrpolitika nyugodott. Ha még a gyermekekben sem jelölhető meg az öncél, amelyhez képest minden erőszak és terror instrumentalizálható és relativizálható, akkor nem volna többé célja az egész vállalkozásnak. Ezért volt oly fontos, hogy meseosztályt hozzanak létre a Közoktatási Népbiztosságon.

1919-es mesepolitikájában Lukács részben a meséről alkotott saját korábbi megállapításaihoz nyúlt vissza, pl. a nem tragikus drámáról írott tanulmányához. Ha Lukács e cikkében nem metafizikainak tartotta a mesét, akkor kommunista fordulata a meseértelmezés terén is ugrást hozott a metafizikába. Ezzel szemben *A regény elméleté*-ben a mese potenciálját azzal a törekvéssel összefüggésben vizsgálta, hogy hidat verjen valóság és transzcendencia között.

A mese mint gyermekek számára való olvasmány és élmény egészen más problémahorizontot nyit meg. Bloch, Kracauer és Adorno számára minden további nélkül lehetséges volt, hogy a meséket a közönségükre, a gyerekekre való minden vonatkoztatás nélkül tárgyalják. Benjamin érdeklődése a gyerekek iránt, gyermekének születésével összefüggésben<sup>17</sup> inkább kivételnek számít. Benjaminnál a

<sup>15</sup> I. m. 202. o.

<sup>16</sup> Uo.

<sup>17</sup> Vö. Vedda: *Irrealidad*, 107. sk. o.

gyerekeknek saját világuk van, és a mesék, következésképpen, egy számukra adekvát világkép tartalmává válnak.

Lukácsnál, Balázs Bélánál és Lesznai Annánál ezzel szemben az érdeklődés steril, pusztán utópikus-ideologikus marad. Szemükben a gyermek nem jelentett egyebet potencialitásánál: a kommunisták számára a gyermek értéke abban állt, hogy mentesek a polgári világ tartalmától. Alapgondolatuk, miszerint a mese elkerülhetetlenül a proletár öntudatot fogja előhívni a gyermekekben, nem volt egyéb, mint pusztá spekuláció, amelyet már Balázs ellenfelei tapasztalati ellenpéldákkal cáfoltak. Azt, hogy a mese a Tanácsköztársaság alatt legfőképpen és mindenekelőtt indoktrináció volt, mutatja a tény, hogy a meseoktatás ugyanazt a katedra-oktatást részesítette előnyben, amely a proletariátus oktatásának egyetlen formája volt a Szellemtudományok Szabadiskolájától a Galilei-kör felolvasásain keresztül a Marx-Engels Munkásegyletemig.

A gyermekek számára a mesék által közvetített elméletet nem kísérte 1919-ben az el nem idegenedett gyakorlat, azaz a játék. Ellenkezőleg, a Tanácsköztársaság fenntartotta a gyermekmunkát. „Funkcióváltással” nem „kizsákmányolásnak”, hanem a kommunista munkára való előkészületnek értelmezték azt. Amíg Benjaminnál (és Adornónál) a mese mint a kultúra győzelme a természet felett a mítosszal áll szemben,<sup>18</sup> Lukács és munkatársai számára a mese nem volt egyéb gyermekeknek való nagyrealizmusnál: olyan totalitás, amely a történelemnek a marxizmus számára immanens értelmét egy már strukturált társadalomképen volt hivatva bemutatni. Az osztálymeghatározottságaitól eldöntött gyermekeket, Kracauer szavával szólva, „általában vett embernek”<sup>19</sup> fogták fel.

A mese és az 1919-es proletárdiktatúra problematikájának új felvételét Lesznai Anna önéletrajzi regényének, a *Kezdetben volt a kert*-nek az elemzésbe való bevonása is igazolhatja; a regényből kiderül, hogy a mesepolitika a Vasárnapi Kör elméleti diszkussziói egyik gyakorlati megkoronázása volt: „Hiszen évek óta tervezték [...] a mese átalakítását, a csodáknak mai életünkben való megjelentetését; hadd találkozzék össze vele a gyerek a városi műhelyben és az utcán is! [...] A meselapon kívül meseórák rendezését kellett megszervezni. Mesélni fognak az Erzsébet téren és külvárosi sétatereken; iskolatermekben, kórházakban, kivilágított színházakban. És bármi selejtes is, amit a jelen percben alkotni lehet, mégiscsak gyönyörű, hogy eljutottunk a mese olyan fokú megbecsüléséhez, hogy hivatalos jogot kapott a komor közoktatásügyi épületben”.<sup>20</sup>

Lesznai Anna a csodának, azaz egy általánosabb változásfogalomnak rendelte alá a mese társadalomátalakító potenciálját. Ezáltal a Tanácsköztársaság ideológiájának vallásos oldalát hangsúlyozta. A meseosztály, amelynek ő volt a vezető-

<sup>18</sup> Vö. Vedda: *Irrealidad*, i. m. 116. o.

<sup>19</sup> Kracauer *Kino* c. művét idézi: Korta: *Echte*, i. m. 76. o.

<sup>20</sup> Lesznai Anna: *Kezdetben volt a kert*, Budapest, 1966. II. kötet. 510. sk. o.

je, volt a csodaosztály, ahová olyan tettek tartoztak, amelyek a természet törvényeket félretenni, és a kommunista üdvtörténetet előmozdítani voltak hivatottak. Éppúgy, ahogy Lukácsot tanulmánya, *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma* előkészítette a bolsevizmushoz való megtéréséhez, úgy készítenék elő a mesék a gyermekközönséget a kommunista megváltásra.

A mese vallásos aspektusai kifejezetten megjelennek Lesznai Anna naplójában. Egy 1912-es bejegyzésben írja: „Vallásos a mese, mert a korlátlan, illetve a *tiszta helyesnek* a világa. A mesében csak az határoz: *felösmerni a helyeset*. A hős egyéni kvalitásai és a helyzetek mellékesek. A hős maga is mellékes, csak közvetíti nekünk azt, ami a *mese* lényege, a *helyest*. Ha meglesi, győz, ha elvétí, elesik. Märchen ist nicht Kunst des Erfindens, sondern *Findens*. Az akaratot, a *rendeltetést* (Isten helyességét) meglesni mindenekben. Azáltal, hogy mindent (állatot, fát etc.) arra méltat, hogy Isten helyességének hordozójává avatja, visszaadja a dolgok eredeti értékét.”<sup>21</sup>

A mesepolitika lényegét Balázs Béla fejtette ki „Ne vegyék el a gyermekektől a mesét” címmel a *Fáklya*-ban 1919. május 11-én megjelent cikkében. Ebben az írásban Balázs az elsőrangú gyermekkultúra szükségessége mellett érvelt. A gyermekeket potenciális új embereknek tartotta, akiknek nemcsak a törvényei, hanem az érzései és ösztönei is kommunisták lesznek. A felnőttek: kommunista Mózesek, akik a gyermekeket elvezetik az Ígéret Földjének határára. A szociáldemokraták ellen, akik a gyerekeknek mese helyett a kapitalista világot és ideológiát tükröző „társadalomismeretet” kívántak adni, így ír: „De hiszen a népmesék sokkal régebbiek, mint a kapitalizmus, sőt a feudalizmusnál is ősbibb eredetűek. Úgy vannak *innen* a volt társadalmon, mint ahogy a kommunizmus *túl* van rajta. [...] Az ősi népmesék az irodalom egyetlen fajtája, melyben az osztálykülönbségek csak dekoratív motívumok. De a szereplők sorsát már csak azért sem befolyásolják, mert azokat társadalmon túli erők: tündérek és manók igazítják.”<sup>22</sup>

Balázs érvelését Lukács alapozta meg elméletileg, aki *A kommunizmus erkölcsi alapja* című, 1919. április 3-i újságcikkében a következőképpen írt: „Gyerekekkel szemben nincs osztályharc, mert minden gyermekben az eljövendő, az osztálykülönbséget nem ismerő társadalom kezdő tagját kell látni.”<sup>23</sup> Lukács szerint a kölcsönös szeretet és szolidaritás fogja az eljövendő társadalmat jellemezni.

Kiolvasható volt-e ez az utópikus potenciál a magyar mesekincsből? A válasz: nem. Egyfelől a magyar folklorisztika korántsem tett éles megkülönböztetést mese és monda között: az alsóbb néprétegek emancipációs és felemelkedési modelljeit a magyar népmesékben a hősmondák megállapodott hierarchiái ellensúlyozzák. Másfelől ezek az emancipációs modellek mindenekelőtt az agrárrétegeket érintették: a Magyar Tanácsköztársaság vezetői azonban hírhedetten agrárellenes tár-

<sup>21</sup> Idézi: Karádi Éva – Vezér Erzsébet: *A Vasárnapi Kör*, Budapest, 1980. 102. sk. o.

<sup>22</sup> Balázs Béla: Ne vegyék el a gyermekektől a mesét, in: József Farkas (szerk.): *A büszke tettek ideje. Válogatás a Tanácsköztársaság irodalmából*, Budapest, 1978. 2. kötet, 205. o.

<sup>23</sup> Lukács György: A kommunizmus erkölcsi alapja, in: József: *A büszke* i. m. 2. kötet. 120. sk. o.

sadalom- és kultúrpolitikát folytattak. Számukra jobban megfeleltek a nemzetközi meseirodalom azon meséi, amelyek a polgári társadalmat keletkezésének pillanatában ábrázolják. Ennélfogva Lukács és munkatársai a Közoktatási Népbiztosságon a mesét nemzetközi műfajnak fogták fel.

#### 4. Összegzés

A mese és mítosz fogalmi szembeállítására igen gyümölcsözőnek bizonyult bizonyos gondolkodási tendenciák megvilágításához, az alapvető Grimm-féle distinkciótól mese és monda között, egészen a kritikai elméletig. A mese forradalmi potenciáljának gyakorlati konkretizálása azonban mentes volt ettől a kontradistinkciótól.

Az elemzés igazolta, hogy valóban különös affinitás észlelhető Lukács és Bloch között; mesefelfogásukra is igaz Max és Marianne Weber ítélete gondolkodásuk rokonságáról.<sup>24</sup> A mese életbe léptetésének prioritása volt az előfeltétele ama szigorúan forradalmi olvasatnak, amely többek között Bloch és Lukács gondolkodását jellemezte. Hogyan hathatna azonban a fantázia és a meselogika a világra? Erre két különböző válasz adható: Bloch a polgári világ meseszerűségét hangsúlyozta: „Amerika mesevilága tényleg egy inkább megálmodott *social life* a felsőbb társadalmi élet királyaival és szentjeivel; ám ez az összeköttetés minden csalóka volta mellett is még mindig csak félútra van a mesétől. A kis alkalmazott álma – de a középosztályi üzletemberé is, csak más tartalmakkal – a hirtelen, csodás felemelkedés a névtelen tömegből a látható boldogsághoz. Mesésen süt le rájuk az arany fénye [...]; (az akár csak egy napig tartó) *Publicity* a neve a meseországnak, a mesehercegnő Greta Garbo”.<sup>25</sup>

Ám két alapvetően különböző dolog forradalmian felvilágosító feladatokat a mese elébe tűzni, illetve azt egy már győztes proletárforradalom érdekében mozgósítani. Jóllehet a kutatás a kérdéseit a két világháború közötti Németország kontextusában mindenekelőtt Walter Benjamin töredékes megnyilvánulásai alapján tette fel, Siegfried Kracauer és Ernst Bloch szisztematikusabb kifejtései sokkal tanulságosabbak a lukácsi praxis vizsgálata szempontjából. Mesefelfogásukat illetően Benjamin, Kracauer és Bloch esetében a mesefogalom fokozatos radikálizálódása figyelhető meg. Benjaminsnál a mese mitológiaellenes, Kracauernál emancipatorikus és igazsághordozó, míg Blochnál forradalmi: „Jancsi és Juliska, Hamupipőke, a vitéz szabócska, de akár a bábszínház Paprika Jancsija, aki egyenesen a meséből lép elő: valamennyiük ébren álmodott házában ott a felirat: egy

<sup>24</sup> Vö. Lukács, Georg: *Selected Correspondence 1902–1920. Dialogues with Weber, Simmel, Buber, Mannheim, and Others*, válogatta, szerkesztette és fordította Judith Marcus és Zoltán Tar, a bevezetést Zoltán Tar írta, New York, 1986. 221. o. 4. sz. j.

<sup>25</sup> Bloch, Ernst: *Das Märchen geht selber in der Zeit*, in: uő: *Literarische Aufsätze, Werkausgabe*, 9. kötet, Frankfurt am Main, 1985. 197. o.

ember sem jobbágy, egy sem született bele a számára kijutott, ezer úri mítosztól ráerőltetett állapotába”.<sup>26</sup>

A weimari köztársaság meseteoretikusaitól függetlenül és azokat megelőzve fedezték fel a magyarországi Vasárnap Kör tagjai a marxista mesefelfogás alapvető jellegzetességeit. E vonások: a keresztény vallás analógiájára megnyilvánuló igazság, a mese egalitárius, emancipatorikus és utópikus értelmezési lehetőségei, és a mese összekapcsolása a marxista forradalomról való elmélkedésekkel.

A legnagyobb különbség ahhoz a szerephez kötődik, amelyet a mítosz fogalma az egyes elméletekben játszik. A *regény elméletében* Lukács a regéket és regényeket is a modern világ „felvilágosodott polimítosza”<sup>27</sup> közé sorolta. A mítosz, másfelelől, a tudományban rejtőzött Lukácsnál. A tudománnyal helyezte szembe a dialektikát, a keletkezést és a totalitást.<sup>28</sup> Ha Lukács számára „[a] polgári társadalom [...] nem csupán a mítosz kiteljesedésének utolsó fázisa, hanem a mítosz meghaladásának talaja is”,<sup>29</sup> akkor érthető, hogy a mesepolitika egy polgári társadalom utáni társadalomban nem támaszkodhatott a mítoszellenes harc stratégiájára. A kommunizmusban mítoszok ellen harcolni értelmetlen volna. Lukács meggyőződése szerint mítoszok kizárólag ott vannak, ahol polgári társadalom van.

<sup>26</sup> Bloch, Ernst: Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht, in: uő: *Literarische i. m.* 344. o.

<sup>27</sup> Marquard, Odo: Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie, in: Poser, Hans (szerk.): *Philosophie und Mythos: ein Kolloquium*, Berlin – New York, 1979. 56. o.

<sup>28</sup> Vö. Weiss János: Lukács és Horkheimer, in: uő: *A Frankfurteri Iskola. Tanulmányok*, Budapest, 1997. 24. o.

<sup>29</sup> Uo.

HORVÁTH GYÖRGYI

## A passzív olvasó toposza a 18–19. század fordulóján

Noha a populáris és magas kultúra szétválását van, aki már a régi rómaiaknál is diagnosztizálja,<sup>1</sup> mégis mintha konszenzus lenne abban a tekintetben, hogy a tömegkultúra – és a neki megfelelő fogyasztási mód – alapvetően 20. századi jelenség, vagy legalábbis nincsen számottevő közege a fogyasztói kultúra 1880-as, 1890-es évekbeli megizmosodása előtt. A 20. század első évtizedei képezik azt az időszakot, amikor a mozi, a rádió, a hanglemezek, vagy akár a fényképezés elterjedése, a műalkotások technikai sokszorosíthatóságának mindennapi tapasztalata jól láthatóvá teszi a kultúripar meglétét, a kulturális termékek tömeges előállítását és fogyasztását; az 19. század utolsó évtizedei pedig legalábbis a modern reklám, marketingfogások, a sajtókultúra és a nagyáruházak világa kiépülésének ideje, azaz az időszak, amikor a fogyasztói kultúra láthatóvá és létében letagadhatatlanná válik. Ezzel szemben a 19. század elejét vagy a 18. század végét rendszerint nem a tömegkultúrával, hanem sokkal inkább a populáris művészet olyan fogalmával szokás összekötni, amely a tömegkultúrának sok szempontból épp az ellenfogalma: ez a nép- vagy a folklórművészet, ami a nemzeti kultúrák kiépülésével párhuzamosan stratégiai jelentőségre tesz szert a 19. század első felének kulturális projektjeiben.<sup>2</sup> Holott a 18–19. század fordulója nemcsak a népművészet iránt megélnéklő érdeklődés ideje, hanem az az időszak is, amikor egyre nagyobb tömegek áramlanak be a kiépülőben lévő kulturális piacra, és amikor egyre szélesebb körűvé válik olyan kulturális javak fogyasztása, amelyek korábban csak az elit rétegek számára voltak elérhetőek – nevezetesen a könyveké. A következőkben ezért egy egyszerű olvasástörténeti példát szeretnék felhozni arra, hogy rámutassak: azok a tartalmi jegyek, melyekkel a tömegkultúra modern teoretikusai a tömegkultúra termékeinek fogyasztását leírják (mint például a pseudoörömök hajkurászása, a befogadói passzivitás, a műegész és annak formai elemei iránt figyelmetlen, minden alkotásban ugyanazon sémát kereső, sematikus cselekmé-

<sup>1</sup> Dominic Strinati: *An Introduction to the Theories of Popular Culture*, New York, 1995. 2. o. Jelen tanulmányom egy része már megjelent korábban, változtatásokkal, a következő címmel: „Fenyegető élvezetek? A nő olvasó az olvasás normalizációs folyamatában”, in: Lóránd Zsófia – Scheibner Tamás – Vaderna Gábor – Vári György (szerk.): *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, Budapest, 2006. 32–50. o.

<sup>2</sup> Ld. például Dwight Macdonald máig sokat hivatkozott különbségtételét a populáris kultúra 19. és 20. századi értelméről: „A Theory of Mass Culture”, in: David Rosenberg – David Manning White (szerk.): *Mass Culture. The Popular Arts in America*, New York – London, 1957. 59–73. o.

nyekre és szereplőkre fogékony, a mennyiségre, és nem a minőségre orientált befogadási mód),<sup>3</sup> a kiküszöbölendőnek minősített olvasástípusok elemeiként már jelen vannak az olvasás 18. század végén megindult normalizációja során is. A számtalan helyen jelentkező azonos szükségletek szabványárunkkal kielégítése, a sorozatgyártás és szabványosítás ekkoriban ugyan távolról sem tűnik olyannyira totális érvényűnek, és különösen nem felülről manipulálnak, mint ahogy azt Horkheimer és Adorno érzékelték a saját korukban, de a kultúrtermékek „felszínesen eltakart azonossága”, a klisé- és sémajelleg már megjelenik itt is mint a kiküszöbölendő olvasástípusok egyik jellegzetes tárgya, és különösen erős aggodalmak összpontosulnak az olvasás szórakoztató potenciáljára, mivel az megbontja értelem és képzelőerő szabad játékának ideális egyensúlyát, és így az olvasói szubjektum önművelő képessége – azaz, végső soron, az egyénnek a felvilágosodás projektumába illeszthetősége – ellenében hathat.

Azt, hogy a tömegesen előállított kultúrjavak befogadásának módja már a 18. század végét is élénken foglalkoztatta, Peter de Bolla és Martha Woodmansee esztétikatörténészek 18. századi olvasáskutatásaival fogom alátámasztani.<sup>4</sup> De Bolla megállapításai alapján kiemelt figyelmet szeretnék fordítani arra is, hogy az olvasás diskurzusa milyen szorosan összefügg már ekkor is a szubjektivitást, az élvezetet/szórakozást és a fogyasztást (mindenekelőtt az evést) formáló diskurzusokkal. Az olvasástípusok mikéntjéről alkotott korabeli elképzelések ugyanis már ekkor sem egyedül „esztétikai” kritériumokra és belátásokra tekintettel formálódnak, hanem összekapcsolódtak egy sor, egyáltalán nem esztétikainak tekinthető társadalmi–kulturális gyakorlattal, és ezek a diskurzusok együttesen alakították az olvasástípusok differenciáló leírását (avagy a különféle kulturális javak különféle befogadását tipizáló kategóriákat).

Fontosnak tartom, hogy az itt következőket még egy szempontból megvilágítsam. Az új olvasói rétegek beáramlása okozta ún. „rossz olvasatok” diskurzusának kialakulását, az olvasás normalizációját az esztétikai olvasás kontextusában szeretném tárgyalni, még pontosabban: az esztétikai olvasás 18. századi *létrejöttének*, a kor kulturális politikájának és az olvasásmódok ekkor végbement újrakodolásának kontextusában. Úgy gondolom ugyanis, hogy ez az a történetileg és lokálisan is jól körülhatárolható terület, ahová genealogikusan jól visszavezethető egy sor, többek közt a tömegkultúra fogyasztásával, illetve a tömegkulturális termékek milyenségével kapcsolatos elképzelés. Éppen a genealógiai szempont az, amit hangsúlyozni szeretnék. A tömegkultúráról és feltételezett fogyasztóiról ugyanis a nyolcvanas évek óta igen kiterjedt kutatások folynak – nem utolsósor-

<sup>3</sup> Ld. mindenekelőtt: Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: A kultúripar. A felvilágosodás mint a tömegek becsapása, in: uő: *A felvilágosodás dialektikája*, Budapest, 1990. 147–200. o.

<sup>4</sup> Peter De Bolla: *The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford – New York, 1989; Martha Woodmansee: *Aesthetics and the Politics of Reading*, in: uő: *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, 1994. 87–101. o.



ban épp a korábbi, a tömegkultúrát és fogyasztását negatív színbe állító prekonceptiókkal szemben. Ezek a kutatások azonban – mint azt már jeleztem – jellemzően nem mennek vissza a *modern* kultúripar 19–20. század fordulójára tehető időszakra, és sokkal inkább a fogyasztás és fogyasztói kultúra kontextusában vizsgálódnak, mintsem a művészetfogalmunk alapjául szolgáló esztétikai diskurzus és a vele párhuzamosan létrejövő esztétikai olvasás irányában. Holott az általuk feltárt jelentésségek minden bizonnyal nem függetlenek ettől a tágabb kontextustól sem.<sup>5</sup> Ennyiben az itt következőkben tulajdonképpen nem teszek mást, mint hogy megpróbálom kapcsolatba hozni a de Bolla és Woodmansee által a 18. századi olvasásmódokról feltártakat a 20. századi tömegkultúra-elméleteket vizsgáló munkákkal, úgy, hogy a 18. század végének kultúrpolitikáját jelölöm ki olyan területként, ahonnan számos, a későbbi századokban is érvényesülő, többek között a tömegkultúra fogyasztásával kapcsolatos elképzelés eredhet.

A 18. századot persze nem véletlenül választottam. Ez az az időszak, amikor létrejön a művészeti autonómiát állító esztétikai diskurzus,<sup>6</sup> a művészetek modern kori rendszere,<sup>7</sup> melyek mindmáig meghatározzák a művészetekről (köztük az irodalomról) való gondolkodásunkat, és ezek létrejöttével párhuzamosan ekkor alakul ki a modern (és a mai) kor egyik jellemző olvasástípusa, az esztétikai olvasás is. Ennek az olvasástípusnak igen markáns jegyei vannak, melyek megkülönböztetik más olvasástípusoktól. Egyik ilyen jegye, hogy *hermeneutikus* módon zajlik, azaz a mű egyes részeit nem elszigetelten, hanem a mű egészének kontextusában értelmezi.<sup>8</sup> Hermeneutikus annyiban is, hogy művelése során az olvasó önnön szubjektivitása is a tét, azaz úgy kell olvasni, hogy olvasás közben a befogadó az önmagáról mint egy esztétikai tapasztalat szubjektumáról megtapasztaltakat saját magára mint politikai és gazdasági viszonyokból kireflektált „magánemberi” szubjektivitásra is vonatkoztassa – azaz *önművelést* végezzen.<sup>9</sup> Fontos jegye az *intenzitás* is: a bővülő szövegterméssel szemben úgy „védekezik”, hogy

<sup>5</sup> A modern művészetfogalom ellenfogalmakra utaltságáról ld. Radnóti Sándor: Tömegkultúra, in: uő: *„Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”*, Budapest, 1990. 256–283. o.; valamint Leo Löwenthal sommás megfogalmazását: „A tömegkultúra ellenfogalma a művészet.” Leo Löwenthal: *Irodalom és társadalom. A könyv a tömegkultúrában* (Ford. Kárpáti Zoltán), Budapest, 1973. 33. o.

<sup>6</sup> Kisbali László: Ízlés és képzelet. Az esztétikai beszédmód kialakulása a 18. században, in: *Janus*, 1. füzet (1987. ősz), 1–10. o.

<sup>7</sup> Paul Oskar Kristeller: A művészetek modern rendszere [1951] (Ford. Ágoston O. Zoltán), in: *Vulgo*, 2003. 1. sz. 46–65. o.

<sup>8</sup> Reinhard Wittman: „Az olvasás forradalma a 18. század végén?”, in: Guglielmo Cavallo – Roger Chartier (szerk.): *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, Budapest, 2000. 321–347. o. Itt: 335. o.

<sup>9</sup> Jürgen Habermas: A nyilvánosság társadalmi struktúrája (Ford. Endreffy Zoltán), in: uő: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, Budapest, 1999. 81–115. o. Itt: 110–115. o.; Ian Hunter: „Esztétika és kritikai kultúrakutatás” (Ford. Pásztor Péter), in: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*, Budapest, 1998. 71–95. o.

átemeli a premodern olvasás gyakorlatából az elmélyülő újraolvasást.<sup>10</sup> Továbbá *formacentrikus* – szigorú határt kell vonnia az olvasó életvilága és a mű világa közé;<sup>11</sup> azaz az olvasónak mintegy „ki kell reflektálnia” magát önnön életvilága hatás-összefüggéseiből, hogy eljuthasson egy olyan állapotba, ahol már nem partikuláris érdekek határozzák meg ízlésítéletét, hanem egy univerzális, csakis a mű formai jegyei által irányított szempont. Ennyiben szemben áll egy másik, szintén hermeneutikus és intenzív olvasásmóddal: az *integrált irodalomnak megfelelő* olvasással, melyet megkülönböztet tőle az, hogy esetében a mű megítélésének szempontjai nem állnak meg a formai jegyeknél, hanem egy morális, közösségi (például nemzeti vagy az egész emberiségre vonatkoztatott) tematikájú tartalom iránti elvárással is bővülnek.<sup>12</sup> Rendszerint az ezen jegyek által jellemzett olvasástípus az, melyet a mai professzionális olvasók (a „művelt kevesek”, köztük a kritikusok és az irodalomtudósok) űznek, amelyet hierarchikusan a többi olvasás- és befogadás-típus fölé emelnek, és amellyel az elmúlt korok szépirodalmi szövegei felé fordulnak. A kulturális termékek fogyasztásának történeti változásához, a történeti folyamatok megértéséhez azonban érdemes számot vetni más olvasástípusokkal is. Ezek egyik csoportját képezhetik azon olvasástípusok, melyek az esztétikai olvasás ellenfogalmaiként konstruálódtak meg, és amelyekben kitüntetett szerepet kapott a regényirodalom mint akkoriban új, népszerű, és a kor fogalmai szerint tömegesen előállított műfaj, valamint a *nő*, illetve a *nőiség* kategóriája.

Az elkövetkezőkben azért fogom elsősorban a női olvasással, a női olvasatokkal kapcsolatos korabeli elképzeléseket ismertetni, hogy rámutassak: ezekben már ott van nagyon sok, a tömegkultúra befogadásával kapcsolatos 20. századi félelem. Annak, hogy a tömegkultúra fogalma kezdettől fogva nőiesként érzékelt, az 1980-as évektől kezdve nagy szakirodalma van.<sup>13</sup> Én itt mégsem ennek a szakirodalomnak az alapján fogok érvelni (az egy másik tanulmány lenne): a női olvasatokról alkotott korabeli elképzeléseket mindössze arra használom, hogy rámutas-

<sup>10</sup> Hász-Fehér Katalin: A strukturált és az integrált irodalom fogalmáról, in: uő: *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében* (Fáy András irodalomtörténeti helye), Debrecen, 2000. 57–165. o. Itt: 63. o.

<sup>11</sup> Wittman: i. m. 331–336. o.

<sup>12</sup> Hász-Fehér: i. m. 163. o.

<sup>13</sup> Ld. mindenképp: Andreas Huyssen: *Mass Culture as Woman: Modernism's Other*, in: uő: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, 1986. 44–62. o. Ld. még: Tania Modleski: *Femininity as Mas(s)querade: a Feminist Approach to Mass Culture*, in: Colin McCabe (szerk.): *High Theory/Low Culture: Analysing Popular Television and Film*, Manchester, 1986, 37–52. o.; Janice A. Radway: *Reading is Not Eating: Mass-Produced Literature and the Theoretical, Methodological, and Political Consequences of a Metaphor*, in: *Book Research Quarterly*, Fall 1986, 7–29. o.; Rita Felski: *Kitsch, Romance Fiction and Male Paranoia: Stephen King Meets the Frankfurt School*, in: *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, Perth, WA: Murdoch University, 1990. Vol. 4. Nr 1. 54–70. o.

sak a 18. század végi regényipar kitermelte szorongások és a 20. századi tömegkultúra-elméletek közös elemeire – azaz egy történeti folytonosságra.

A nők olvasására fordított korabeli fokozott figyelem szorosan összefüggött az olvasóközönség 18. század végi hirtelen kiszélesedésével, valamint – ezzel párhuzamosan – a kiadott könyvek számának megemelkedésével és az irodalmi piac létrejöttével.<sup>14</sup> Az olvasóközönség hirtelen kiszélesedését jól szemléltetheti, hogy Charles Leslie 1750-ben még azt írhatta, hogy „az emberek legnagyobb része nem olvas, legtöbbjük nem is tud olvasni, inkább odagyűlnek olyasvalaki köré, aki tud, és így hallgatják az *Observator*t vagy a *Review*-t”, addig James Lackington londoni könyvkereskedő 1795-ben már némi malíciával azt jegyezhetette meg, hogy „ha John, a paraszt a városba indul egy rakomány szénával, a lelkére kötik otthon, hogy ne-hogy elfelejtse megvenni a *Pickle* zárándok kalandjait, amikor pedig Dolly a piacra indul eladni a tojásokat, ezt azzal a szigorú utasítással teszi, hogy feltétlenül szerezz be a *Pamela Andrews* történetét. Röviden, jelenleg mindenféle rendű és rangú ember OLVAS.”<sup>15</sup> Az egyre szélesedő olvasóközönség és az újszerű olvasmányok elterjedése értelemszerűen hívta elő az olvasott szövegeknek és – a mi szempontunkból főleg ez lesz az érdekes – az olvasás mikéntjének a kontrollálására és normalizálására vonatkozó igényt; ennek a kontrollnak pedig más társadalmi csoportok mellett a nők is célpontjai voltak – különösen, hogy az alsóbb társadalmi rétegek mellett ők képezték az új olvasók jól azonosítható típusát. A 18. század vége – mint azt de Bolla és Woodmansee kutatásai dokumentálják – az olvasásról folytatott nyilvános vitákat, és az ún. olvasási útmutatók, a helyes olvasásra nevelő könyvek *boom*ját hozta magával. Ezek az olvasástankönyvek (a hagyományos oktatás alapját képező klasszikus auktorok szövegei helyett) a „kortárs” szövegek olvasásának helyes módjára oktattak, úgy, hogy az *esztétikai* olvasásmódra neveltek (nagyban építve a korabeli filozófiai esztétikának az adekvát esztétikai reakcióról kialakított elképzeléseire),<sup>16</sup> és elsősorban azokat igyekeztek megcélózni, akik úgy váltak olvasóvá, hogy nem részesültek az olvasásra szocializálás azon formájából, melyet a klasszikus oktatás nyújtott – ilyenek voltak például a nők. A hölgyek képzésében ugyanis – szemben a férfiakéval – még a 20. századra sem volt meghatározó a klasszikus auktorok olvasása. A latin nyelv ismerete végig férfinprivilegiumnak számított, a klasszikus műveltséget a nők a 18–19. században rendszerint magánúton szerezték meg, illetve amikor később a nők intézményesített oktatá-

<sup>14</sup> A könyvkiadás 18. század végi piacosodása és az esztétikai olvasás mikéntjét teoretikusan is kidolgozó filozófiai esztétika diskurzusának megképződése között is szoros összefüggés állt fenn: az esztétikai beszédmód egyben a kor kulturális politikájának igen gyakorlatias alakítója is volt – mintegy fellépés a korabeli kultúratermelés, -fogyasztás és -közvetítés piacosodó módjaival szemben, ld. Woodmansee: i. m.

<sup>15</sup> Charles Leslie: *A View of the Times, their Principles and Practices: in the First Volume of the Rehearsals*, London, 1750, iv. o.; James Lackington: *Memoirs of the First Forty-five Years of the Life of James Lackington*, London, 1795, 243. o. Mindkettőt idézi: De Bolla: i. m. 252. o.

<sup>16</sup> Woodmansee: i. m.; De Bolla: i. m. 230–251. o.

sába bekerült ez a tárgy, akkor is jóval kisebb súllyal szerepelt, mint a férfiak tanrendjében.<sup>17</sup> Az említett olvasástankönyvek két legyet akartak ütni egy csapásra: nemcsak a „helyes” olvasást akarták megtanítani, hanem egyben ki is alakítani az olvasóban azt a készséget, hogy meg tudja válogatni olvasmányait. Az *olvasás tárgya és mikéntje* tehát igen szorosan összefonódott az olvasás normalizációját végző diskurzuskomplexumban. Az olvasás helyességére vonatkozó ezen újszerű szabályok megjelenését egyértelműen diskurzuszükkítésként írhatjuk le, hiszen az olvasás normalizációja „azt célozta, hogy korlátozza azoknak a hangoknak a számát, melyek az adott szöveget életre hívhatják”.<sup>18</sup> Az olvasás ezen normalizációja továbbá magában foglalta az olvasó szubjektum normalizációját is. Az alkotásesztétikáról a hatásesztétikára való 18. századi áttéréssel párhuzamosan ugyanis a szövegeknek az olvasóra tett hatása volt az, mely központi szerepre tett szert az olvasás ezen újraszabályozásában, erre összpontosultak a korabeli aggodalmak. Ezt jól szemléltetheti például, hogy – újfent De Bollára hivatkozom – ekkoriban többé-kevésbé bevett szokás volt a könyveket egyfajta érzelemtöltővel ellátni: a főszöveget a lap szélén vagy a könyv végére csatolt indexben érzelmi állapotokat jelölő szavak (és gyakran a szereplő tetteit megítélő erkölcsi állásfoglalások) kísérték, amelyek révén az olvasó ellenőrizhette, hogy az adott szöveghelyre adott érzelmi reakciója megfelel-e az előírtak, a „normálisnak”.<sup>19</sup> Az olvasmányélményekre áhító „laikus”, „nem művelt” olvasó tehát korántsem volt magára hagyva: egész intézményhálózat bábáskodott akörül, hogy az olvasásnak (és önnön szubjektivitása kiművelésének) a helyes útjára térítse.

Az olvasás mikéntjére (és az olvasói szubjektumra) irányuló kontrollt fent említett dokumentumai mellett persze számtalan „rossz” olvasásról szóló beszámolót is ránk hagyott a 18. (és a 19.) század, melyekben a nők olvasása kitüntetett szerepet kapott. Az olvasástípusok ugyanis az olvasás helye, tárgya, sőt közönsége szerint is kódoltakká váltak, az illegitím, „rossz” olvasásmódok pedig sokszor feminizálódtak, illetve az alsóbb társadalmi rétegek olvasásaként jelenítették meg azokat. Az olvasás ugyanis társadalmilag kódolt gyakorlat volt, s mint ilyen, a társadalmi identitás megjelenítésének, illetve az olvasók önnön szubjektivitása megtapasztalásának az egyik terepe és közege is. Míg korábban az olvasás „tudománya” csak a kiváltságos kevesek (a felső és középosztály férfitagjai, valamint a papság) számára volt elérhető, és ezért nagy presztízsű társadalmi státusz többé-kevésbé egyértelmű jeleként tudott funkcionálni, addig az új olvasói rétegek megjelenésével az olvasásnak ez a társadalmi hovatartozást egyértelműsítő jelfunkciója – legalábbis ezt dokumentálják de Bolla és Woodmansee kutatásai – odave-

<sup>17</sup> De Bolla: i. m. 252–278. o.; Sandra Gilbert – Susan Gubar: *Sexual Linguistics: Women's Sentence, Men's Sentencing*, in: *uők: No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century I.*, New Haven – London, 1988, 227–271. o.; Elaine Showalter: *A Literature of Their Own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*, London, 1995 (1977), 40–43. o.

<sup>18</sup> De Bolla: i. m. 232. o.

<sup>19</sup> I. m. 246–249. o.

szett. Mindez arra enged következtetni, hogy az olvasást feltehetően újra kellett kódolni. A de Bolla által felsorolt és ismertetett dokumentumok alapján úgy tűnik, hogy az olvasás társadalmi jelentése a 18. század végén diakritikus különbségek egész hálóján keresztül artikulálódott: nemcsak az olvasás *tárgyát* és *hogyanját*, hanem a mindenkori társadalmi térhasználati normák által kódolt *helyét* és nyilvánosságának mértékét is bevonták a jel- és jelentésképzés folyamatába. A diakritikus különbségek ezen hálója tette lehetővé, hogy például a szobasarok intim magányában történő csendes (és ennyiben többszörösen is privát) olvasás inkább nőiesként legyen kódolva, a könyvtárszobabéli nyilvános felolvasás inkább férfiasként; a mozgókönyvtárak szolgáltatásainak igénybevétele inkább nőiesként, szemben a tudományos és magánkönyvtárak inkább férfias és inkább a felsőbb és tanult körökre jellemző használatával; hasonlóképpen, a könnyed olvasmányok (mindenekelőtt a regények) „haszontalan” olvasása inkább nőiesként, a „komolyaké” (tudományos műveké, klasszikus auktoroké, költeményeké) inkább férfiasként; a cselekmény- és tartalomcentrikus olvasás szintén inkább nőiesként, a mű részeit hierarchikusan elrendezni és a művészhez viszonyítani képes olvasás pedig inkább férfiasként, és így tovább. Az így kódolt olvasástípusok persze egyben a szubjektivitás megtapasztalásának és színrevitelének a (társadalmilag kódolt) lehetőségét is kínálták: így például az érzelmes regények nyílt kedvelése révén az olvasó eleve lemondott egy magasabb presztízssű társadalmi pozícióról – a könyvesboltok középosztálybeli női látogatói ezért rendszerint a cselédek javíthatatlan szenvedélyével magyarázták, miért vásárolnak „részükre” ilyen könyveket.<sup>20</sup>

Az így kódolt (és ennyiben ideáltipikus) „női olvasás” számtalan, az új olvasástípusokkal kapcsolatos aggodalmat tudott egybegyűjteni és megtestesíteni. Mindenekelőtt a regények kárhozottatott műfajának elterjedésével került szoros kapcsolatba, de általában véve is magában foglalta a populáris műfajoknak, az irodalmi piac termékeinek feltételezett olvasásmódjára vonatkozó félelmeket. Sokan egyenesen a női olvasók értelmének meggyengülésétől tartottak, de attól is, hogy a hölgyek el fogják veszteni valóságérzéküket a regény világában való elmerülés révén, és ebből következően akár női szerepeikhez kötött kötelességeiket is elhanyagolhatják. Az itt következő idézetben már feltűnik a „rossz anyának” a 19. század folyamán oly nagy sikerre szert tett toposza is: „A nők, bármilyen korúak és módúak legyenek is, ragaszkodnak a regényekhez [...] Saját szememmel láttam anyákat, akiket nyomorúságos manzárdszobáikban *könnyekre fakasztott egy hősnő képzeletbeli szerencsétlensége, miközben mellettük sírtak a gyermekeik, akiknek nem volt mit enniük*; és láttam egy családanyát, aki órákat vesztegetett el egy könyv felett a

<sup>20</sup> Azt, hogy a magasabb társadalmi státusz megjelenítése még a 20. század elején is konfliktusban állt a népszerű regények olvasásának felvállalásával, jól példázza Stephen Leacock egyik rövidprózája, melyben az egyik szereplő, egy középosztálybeli hölgy „kislányának” vásárol érzelmes regénykéket. Stephen Leacock: Amerikai könyvesbolt (Ford. Szinnai Tivadar), in: uő: *A Kék Edward*, Budapest, 1987. 214–226. o.

szalokban, miközben a cselédei, felbuzdulva úrnőjük példáján, hasonló foglalatosságra merültek a konyhában.”<sup>21</sup>

Külön megemlítendő a *magányos* olvasással kapcsolatos félelem: úgy tűnt, hogy a szervezett oktatásban és az irodalmi nyilvánosságban részt nem vevő, a szöveg örömeinek magányosan hódoló, „szocializálatlan” olvasók esetében semmi nem biztosítja vagy bizonyítja, hogy a fejükben a „megfelelő” olvasatok jönnek létre. „Sok hölgynek és bizonyos uraknak is tele van a feje mindenféle regényekből szedett ötletekkel – és mégsem jeleskednek az értelmes társalgásban; talán bizony csak nem olyan ötletekről van szó, melyeket nem való ilyen beszélgetésekben megemlíteni?” – élcelődik például Thomas Sheridan az olvasás-tankönyvében, a regényolvasást direkten összekötve a finom társaságban nyilvános vita tárgyává nem tehető, oda nem illő, illetlen (sőt, feltehetően egyenesen pajzán) gondolatokkal.<sup>22</sup> Mint de Bolla megjegyzi, a század végén általában véve igen erős volt a nyugtalanság, hogy az új olvasók visszaélhetnek a szerző „szellemével”, azaz olyan nem kívánt olvasatokat nyújthatnak, melyekben önnön olvasói pozíciójuk hierarchikusan a szöveg autoritása fölé rendelődik – azaz, mint azt már korábban is láttuk, általános volt a szövegjelentések kontrollálására vonatkozó igény. A nők „szocializálatlan” olvasása különösen veszélyesnek tűnt az olvasó és a szöveg közti hierarchia szempontjából. De Bolla szerint a női olvasatnak a szövegen végrehajtott műveleteitől való félelmet illetően akár tünetértékű is lehet az, hogy a nők olvasását – szemben a férfiakéval – a korszakból fennmaradt beszámolók hajlamosak voltak a könyvek fizikai integritását is megsértő aktusokként bemutatni (például: „A fodrásznál eltöltött időt mostanában egyre többen használják olvasásra: ha az ember kinyit egyet a mozgókönyvtárak népszerű könyvei közül, azt találja, hogy a lapok közt a kötés tele van púderrel és hajfixálóval [...], a könyv pedig teljesen tönkrement.”<sup>23</sup>), ezzel szemben könyvben maradt bajuszkenőcsnyomokról vagy, mondjuk, burnótdarabkákról nemigen számolnak be a korabeli írásos dokumentumok. Holott, mint Vicessimus Knox 1781-ben Londonban kiadott könyvéből kiderül,<sup>24</sup> a férfiak között is bevett gyakorlatnak számított a fodrásznál (pontosabban a borbélynál) eltöltött idő olvasással való elütése, és ők is bele-belemerültek („férfiatlanul”) egy-egy mozgókönyvtárból kölcsönzött könyvbe, de mivel a kollektív társadalmi képzelet a szórakoztató olvasás eme típusát inkább nőiesként kódolta, így fel sem merült, hogy a bajuszkenőcs esetleg rossz helyre cseppenhet – vagy legalábbis nem jelölődött meg a „rossz” olvasás mikéntjére vonatkozó diszkurzusok síkján.

A szöveg és az olvasó ezen bizonytalan hierarchiája a népszerű, „nem komoly” művek olvasásának korabeli elgondolása során is kiemelt szerepet kapott – igaz,

<sup>21</sup> *Sylph*, V. (1795. október 6.) 35–38. o., idézi: De Bolla: i. m. 260. o.

<sup>22</sup> Thomas Sheridan: *Lectures on the Art of Reading*, Dublin, 1782. 187. o. Idézi: De Bolla: i. m. 276. o.

<sup>23</sup> *Lady's Magazine*, XX. (1789. április) 177. o. Idézi: De Bolla: i. m. 256. o.

<sup>24</sup> Vicessimus Knox: *Liberal Education*, London, 1781. Idézi: De Bolla: i. m. 271. o.

épp ellenkező előjellel: a veszélyt nem abban látták, hogy az olvasó kisajátíthatja a szöveget, hanem abban, hogy a szöveg megronthatja olvasója ítélőképességét, ízlését, erkölcsét; röviden, „úrrá” lehet az olvasó szubjektivitása felett.<sup>25</sup> Johann Adam Bergk ekkoriban kiadott olvasás-tankönyvében úgy írta le ezeket az olvasmányokat, mint amelyek egyedül a képzelőerőre hatnak, az értelmet pedig játékon kívül helyezik.<sup>26</sup> Tekintve, hogy a nemi szerepekről alkotott korabeli képzetek szerint a nők inkább hajlottak arra, hogy az értelmük elveszítse a kontrollt a képzelőerejük felett (és éppen ezen két képesség szabad játéka kellett volna biztosítsa az esztétikai reakciót), érthető, hogy a populáris műfajok fogyasztásának és az irodalmi piacnak a térnyerése a korabeli elképzelések szerint elsősorban a női képzelőerő elszabadulásában rejlő veszélyekkel kapcsolódott össze, ami pedig mindenekelőtt a nők szexuális kicsapongásától, illetve társadalmi „lecsúszásától” való félelmekben artikulálódott.<sup>27</sup> Így egy 1775-ben íródott könyv egyenesen a túltengő képzeletet jelölte meg a nimfomania okaként,<sup>28</sup> de a következő, a női oktatásról szóló 1806-os kézikönyvből származó idézet is jól példázza a regényolvasás és a bukott nő alakjának összekapcsolását: „Az a finom úri nevelés, amit kapott, kiemelte őt a háztartás lealacsonyító feladatából; megveti a szüleit és közönséges üzletüket [...]; a regényekben és a bennük való feloldódásban keresi az eszközt, amelynek révén elmenekülhet jelen körülményei közül; és végül, ahogy ezt túlzottan is gyakran tapasztalhatjuk, a csábítás áldozatául esik. Hogy is lehetne másképp!”<sup>29</sup> Talán már a fenti példákból is észrevehető, hogy a könnyű olvasmányok „fogyasztásából” eredő következmények leírása szorosan összekapcsolódott a társadalmi rend és stabilitás elvesztésétől, megbomlásától való félelemmel – ami azt is jelenti, hogy az olvasás normalizációjára irányuló diskurzus az olvasó értelme és képzelőereje közti harmóniát a társadalmi renddel kapcsolatos aggodalmak középpontjába helyezte.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> De Bolla: i. m. 230–251. o. A *Theorizing the Activity: Defining the Proper Place* című fejezet.

<sup>26</sup> Woodmansee: i. m. 95. o.

<sup>27</sup> Fontos adalék lehet, hogy a korabeli elképzelések szerint a képzelőerő nőies tulajdonságnak számított, mint arra Gillian Beer rámutat: „Representing Women: Re-presenting the Past”, in: Catherine Belsey – Jane Moore (szerk.): *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Cambridge, MA – Oxford, 1993 (1989). 63–80. o. Itt: 66. o.

<sup>28</sup> *Nymphomania; or a Dissertation concerning Furor Uterinus*, London, 1775. 76. o. Idézi: De Bolla: i. m. 263. o.

<sup>29</sup> J. L. Chiról: *An Enquiry into the Best System of Female Education; or, Boarding School and Home Education Attentively Considered*, London, 1809. 234. o. Idézi: De Bolla: i. m. 260. o.

<sup>30</sup> A társadalomnak egy ízlésitélet tárgyaként való felfogásáról, ennek eszmetörténeti hagyományáról ld. Szécsényi Endre tanulmányát: *Történelem – ízléssel?* (Edmund Burke: *Töprengések a francia forradalomról*), BUKSZ, 1993. 1. sz. 42–49. o., különösen: 44–45. o. A 18–19. századi politika- és társadalomelméletek nőkről alkotott felfogásáról pedig Linda M. G. Zerilli tanulmányát: *Political Theory as a Signifying Practice*, in: uő: *Signifying Woman. Culture and Chaos in Rousseau, Burke, and Mill*, Ithaca–London, 1994. 1–16. o.

A félreértések elkerülése végett érdemes hangsúlyozni, hogy az olvasás és a szexualitás összekapcsolása nem kizárólagosan csak az – ideáltipikusan értett – női olvasást érintette; a fenti két diskurzus összefonódása többféleképpen is artikulálódhatott: a női olvasás kérdését inkább az tünteti ki, hogy ez volt az az olvasásmód, melyben a „rossz” olvasatoktól való félelmek leginkább összegződni tudtak. Ellenpéldaként ezért felhoznám, hogy egy 1796-ban írott értekezésben a szexuális kicsapongás képze a korban újszerűnek számító, extenzív, azaz mennyiségi olvasást űzők olvasási gyakorlatával kapcsolódott össze, de úgy, hogy nyitva hagyta az olvasók nemének kérdését: a könyv szerzője szerint az extenzív olvasók „könyvről könyvre szállnak, mint a pillangók” – ellentétben az intenzív, újraolvasó olvasás szerelmeseivel, akik „hívek maradnak a szövegekhez”.<sup>31</sup>

Feltűnő, hogy az olvasás diskurzusa nemcsak a szexualitás (a szexuális öröm) diskurzusával kapcsolódott össze, hanem a fogyasztás (gasztronómiai metaforákkal telített) diskurzusával is, és ez az együttes kapcsolódás jelzi azt, hogy a 18. század végét nemcsak a szövegek *jelentéseinek* a kontrollja, hanem a szövegek generálta *élvezeteké* (legyenek azok akár kulináris, akár szexuális képekben elgondoltak) is foglalkoztatta. Így például teljesen bevett toposz volt a regényolvasást olyan mohó falásként, zabálásként megjeleníteni, ahol az olvasó képtelen arra, hogy mértéket tartson, és a könyv ígérte élvezetekkel szemben az önmegtartóztatás erényét gyakorolja: „[A]z olvasók legtöbbje a legcsapnivalóbb és legízléstelenebb regényeket falja, mégpedig olyan étvággyal, ami megmérgezi a szívet és a lelket” – írja például Bergk;<sup>32</sup> a Thomas Gisborne-tól vett itt következő idézet pedig olyan káros szenvedélyként értelmezi a regényfalást, ahol már a legelső lépés megtétele is feltartóztathatatlanul a lejtőn való lecsúszáshoz, az önkontroll elvesztéséhez vezet: „[A regények] a legtöbb emberre igen lebilincselően hatnak. A történet különösen vérszegény kell legyen, vagy csapnivalóan rosszul kell előadni ahhoz, hogy miután nekikezdünk, ne akarjuk megtudni, mi is lehet a vége. [...] Ebből következően elég ezeknek a könyveknek akár csak az egyikét is elolvasni ahhoz, hogy [...] gyorsan elolvassunk utána egy másikat. Kialakul egy szokás, ami eleinte talán nem is szippantja magába annyira az embert, de ez egy olyan szokás, melyet egyre nehezebbnek és terhesebbnek fogunk érezni. Túl kínzó lesz az étvágyunk ahhoz, hogy ellenálljunk neki, és minél sürgetőbb és erősebb, annál kevésbé kellemes és válogatós”.<sup>33</sup> A zabálás itt egyértelműen a könnyed (sőt: könnyen kapható) olvasmányok iránti vágynak az elhatalmasodását jelentette az olvasón; és, mint de Bolla megjegyzi a fenti idézethez fűzött kommentárjában, a „függés” összekapcsolódik a teleologikus, cselekménycentrikus olvasás képzetével is. A cselekménycentrikus olvasás nyilvánvalóan ellentétben állt a formára figyelő

<sup>31</sup> Johann Rudolph Gottlieb Beyer: *Ueber das Bücherlesen, in so fern es zum Luxus unsrer Zeiten gehört*, Erfurt, 1796. 5. o. Idézi: Woodmansee: i. m. 90. o.

<sup>32</sup> Bergk: i. m. 411. o. Idézi: Woodmansee: i. m. 89. o.

<sup>33</sup> Thomas Gisborne: *An Enquiry into the Duties of the Female Sex*, London, 1823, 147–148. o. Idézi: De Bolla: i. m. 264. o.



olvasással, de azon kívül, hogy beleillett az olvasásmódoknak a forma és tartalom szerinti tipizálásába, gyakorta úgy is megjelent, mint olyan olvasási mód, melynek során az olvasás *folyamata* hierarchikusan az olvasott szöveg fölé rendelődik: az ilyen olvasó nem is annyira az olvasott tárgy „kimerítésében” avagy „elfogyasztásában” volt érdekelt, hanem az olvasás teleologikus folyamata során szerzett élvezetek fenntartásában és reprodukálásában – azaz, mihelyt „elérkezett” egy könyv végére, szeretett volna újra „úton lenni” egy másikban.<sup>34</sup> Ez a befogadástípus sokban rokon Horkheimer és Adorno „unalmasan szórakozó”, pseudoörömkre fogékony befogadójával, aki tulajdonképpen már nem is a terméket élvezi, hanem az általa kínált erőfeszítés nélküli (és mechanikusan teleologikus) állapotot: „Az élvezet unalomra dermed, mivel ahhoz, hogy szórakozás maradjon, nem szabad új erőfeszítésbe kerülnie, és ezért szigorúan a már kitaposott asszociációs pályákon kell mozognia. A nézőnek ne legyen szüksége saját gondolatokra: a termék ír elő minden reakciót, mégpedig nem tárgyi összefüggése révén – amely szétesik, mihelyt igénybeveszi a gondolkodást –, hanem jelzések útján. Kínosan kerülnek minden olyan logikai kapcsolatot, amely szellemi erőfeszítést tételez fel. A fejleményeknek lehetőleg a közvetlenül megelőző szituációból kell következniük, nem pedig az egésznek az eszméjéből”.<sup>35</sup>

Mint látható, az olvasás diskurzusa igen erősen összekapcsolódott a vágy, a szexualitás, az élvezet, a szubjektivitás diskurzusaival és, mindent egybevetve, a társadalmi rendről alkotott elképzelésekkel, valamint – az olvasói szubjektum normalizációján keresztül – a felvilágosodás eszméjével is. Az olvasásmódok ilyenén tipizálása ráadásul nem kizárólag a 18. század végére jellemző, múltó jelenség volt, hanem együtt hagyományozódott a művészetekről való modern gondolkodás diskurzusával, amivel persze nem azt akarom sugallni, hogy ez más diskurzusoknak és azok történeti változásának nincs kitéve; mindenesetre a „rossz” olvasatok számos eleme megfeleltethető a művészet egyik ellenfogalmaként funkcionáló tömegkultúra „adekvát” olvasási módjának. Mindez arra figyelmeztet, hogy az olvasással, és általában véve a művek befogadásával kapcsolatos képzeteket talán mindmáig formálják mindazon (a vágyról, a szexualitásról, a szubjektumról „szóló”) diskurzusok, melyek az olvasás normalizációját már a 18. század végén is alakították, és ez kihat arra is, hogyan gondolkodunk a tömegkultúráról és fogyasztásáról. Zárásként csak egyetlen, szintén az irodalomhoz kapcsolódó példát szeretnék felhozni: Roland Barthes *A szöveg öröme* című tanulmányát, melyben a szerző kétféle olvasástípust vázol fel: a teleologikust, ami a végső jelöltre koncentrál, és az előbbivel szembeállítva a vájtfülű kevesekét, mely a nyelvi jelölők tolakodó terében készséggel elidőzik. Barthes az előbbit „örömszövegnek”, az utóbbit „gyönyörszöveg”-nek nevezi el, a különbséget utóbb azonban nemcsak a szexuális öröm terminusaiban fogalmazza újra, hanem gasztronómiai metaforák-

<sup>34</sup> De Bolla: i. m. 267–268. o.

<sup>35</sup> Horkheimer – Adorno: i. m. 170. o.

kal is bőségesen telíti: így lesz a teleologikus olvasás metaforájává nála a mohó falás, szemben a nyelvi jelek terében elidőző „legelészés”-sel.<sup>36</sup> De vajon evés-e az olvasás? Tényleg legelészne a művelt olvasó, ellentétben a műveletlen tömegek mohó és bódult zabálásával? És vajon tényleg odaadóbb és hűségesebb lenne az irodalomtudós a maga kedves könyveihez, mint mondjuk a zenerajongó, aki kedvenc együttesétől CD-t CD-re halmoz? Vajon kárhoztatandó-e ez a fajta hűség? És tényleg mindig és mindenkor formacentrikusan, hermeneutikusan és saját önművelésünkre tekintettel kéne műélveznünk? Képesek vagyunk-e rá?

<sup>36</sup> Roland Barthes: A szöveg öröme (Ford. Mihancsik Zsófia), in: uő: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, 1996. 75–116. o.

CARLOS EDUARDO JORDÃO MACHADO  
A hajléktalanok menedéke és a „hamis tudat”.  
Siegfried Kracauer és a tömegkultúra<sup>1</sup>

Bevezetés

A „Hajléktalanok menedéke” egyike a legizgalmasabb fejezeteknek Kracauer *Az alkalmazottak* (*Die Angestellten*) című reflexiósorozatában. A kifejezés megfelel a fiatal Lukács által *A regény elmélete*-ben kidolgozott „transzcendentális hajléktalanságnak” vagy „otthontalanságnak”, amennyiben a modern regény („problematis”)-alakzatát azzal definiálja, hogy azt az értelem fokozódó hiánya fogja körül, melyet a belső és a külső, Én és világ közötti hasadás jellemez. Lukács minden könyve közül *A regény elmélete* hatott legerősebben Kracauerre.<sup>2</sup> A hajléktalan és otthontalan felbukkan már az 1923-ban megjelentetett *A szociológia mint tudomány* című könyvben is, ahogy a következő, 1925-ös, *A detektívregény* című könyvben is, mely csak posztumusz jelent meg. A hajléktalanmenedéknek itt a terek felelnek meg: a mozi, a feloldódó szórakozás (*Zerstreuung*) színhelyei, a koncerttermek, a sportszarnokok és látogatóik; az Offenbach-könyvben az „otthontalanok otthona” a körutak és az elegáns utcák; a posztumusz megjelent *Történelem* című könyvében Ahasver, a „területen kívüli”, korszakokon át tévelygő zsidó mitikus figuráján keresztül határozza meg magát a helyet és a történész szubjektivitását – amiből még önéletrajzi következtetések is levonhatók. Számomra különösen figyelemre méltó az a mód, ahogy Kracauer az először Lukács által a *Történelem és osztálytudat*-ban megfogalmazott problémákat „konkretizálja” – így például az „eldologiasodást” és a „hamis tudatot” –, és így talán meg is válaszolja azokat. Ahogy Paulo Arantes nagyon szerencsésen fogalmazza meg, Lukács e műve „egy olyan történetileg kegyes pillanatban született, amely számára a forradalom még napirenden volt”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> A cikk egy átfogóbb tanulmány része, mely Siegfried Kracauer 1930-ban megjelentetett *Die Angestellten* című könyvét tárgyalja.

<sup>2</sup> Kracauer 1921-ben két, a könyvvel nagyon rokonszenvező recenziót írt: Georg von Lukács’ *Romantheorie*. (Bendel, Júlia/ Árpád, Timár (szerk.) 1985), in: Kracauer, *Schriften* 5–1. 117–22. o. Siegfried Kracauer és Lukács György életművének összefüggéséről ld. a következő eszszemet: Die Exterritorialität als transzendente Heimatlosigkeit. Über Siegfried Kracauer und Georg Lukács, in: Isabel Hernández – Miguel Vedda (szerk.), *Ibero-amerikanisches Jahrbuch*, Berlin, 2007. 107–126. o., és Christoph Bauer – Werner Jung (szerk.): *Georg Lukács. Werk und Wirkung*, Duisburg, 2008. 53–72. o.; portugálul in: *Significação* 27. São Paulo, 2007. 181–206. o.

<sup>3</sup> Arantes, Paulo Eduardo: *O fio da meada. Uma conversa e quatro entrevistas sobre filosofia e vida nacional*, São Paulo, 1996. 45. o.

Csakhogy itt – *Az alkalmazottak* esetében – fordított előjelű „konkretizálásról” van szó, mivel a történeti helyzet a múlt század húszas éveinek végén teljesen más volt – mindenki szeme láttára az ellenforradalom kopogtatott már minden ajtón. Ezenkívül Lukács híres könyvében a politikai gazdaságtanból kiindulva elsőként fogalmazza meg marxizmus és filozófia viszonyát, és eközben egy fogalomrendszert tart szem előtt. Kracauer érdeklődése ellenben egészen más volt, és éppen ebben rejlik sajátossága: A politikai gazdaságtant felületi jelenségek értelmezésére használja, anélkül, hogy elveszítené kapcsolatát az „érzéki” világgal – ez esetben az áruvá vált kulturális tárgyakkal, s így létrejön „egy materiális dialektika”, ahogy Adorno mondaná. Kracauer nem törekszik filozófiai rendszerre, és nem is korlátozódik a tiszta empiriára vagy a tényekre. Innen ered újdonsága: megfogalmazza a munka világának kritikáját, építve annak a kultúra területén született ábrázolásaira, amennyiben felmutatja, milyen módon jön létre a „hamis tudat” és annak ideológiai mechanizmusai. Nincs megváltás – ebben az esetben: társadalmi forradalom –, és nem látható egy olyan demiurgikus proletariátus sem, amely abban a helyzetben volna, hogy végrehajtsa az átmenetet a „hamistól” az „igaz” tudathoz, hogy meghaladjon a társadalmi eldologiasodást egy „azonos szubjektum-objektum” stb. révén, ahogy Lukácsnál. Teljes ellentétben azzal, ahogy *Az alkalmazottakban* hangsúlyozza: életét osztálytudatos proletárként befedi a vulgármarxista fogalmak [...] A fedél mindazonáltal ma erősen át van lyuggatva.” *Az alkalmazottak* tömege védtelen, „szellemileg hajléktalan”.<sup>4</sup> Mintha a Kracauer által *Az alkalmazottakban* vizsgált munkások nem hallották volna Hans Eisler *Kuhle Wampe* dalának refrénjét: *Előre! Ne felejtünk!* – előre nem mentek, viszont felejtettek...

Materialista kultúrkritikáról van szó, melynek sikerül a jelenségek felszínén feltárni „a kor átfogó szerkezetét”, ahogy a „A tömeg ornamentuma” című 1927-es programatikus esszében olvashatjuk: „Az a hely, amelyet egy korszak a történelmi folyamatban elfoglal, meggyőzőbben meghatározható a jelentéktelen felületi megnyilvánulásaiból, mint a kor önmagáról alkotott ítéletéből kiindulva”.<sup>5</sup> A totalitás-fogalom helyébe a kis léptékben megalkotott mozaikszerű kép lép, amelyben a különböző mikrokozmoszok reflexív módon egymásra vonatkoznak – Benjamin ezt egy nagyon hasonló megfogalmazással „konstellációknak” nevezi –, messze attól, hogy izolált valóságelemeket összegezzon, mint a riportregény. Nem meglepő az a lelkesedés, melyet *Az alkalmazottak* a Kracauerhez közel álló beszélgetőpartnerek esetében, mint például Benjamin, Bloch<sup>6</sup> és különösen Adorno, kiváltott. Ahogy Adorno egy tanulságos, 1930 májusában Kracauernek címzett levelében írja, miután befejezte a Kierkegaardról szóló dolgozatát: „Az alkalmazottak-könyvhöz: a Te materiális dialektika-fogalmad már csak azért is

<sup>4</sup> Siegfried Kracauer: *Die Angestellten*, Frankfurt/M., 1971. 91. o.

<sup>5</sup> Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp/M., 1977. 50. o.

<sup>6</sup> Benjamin és Bloch Kracauer könyvére vonatkozó kommentárjairól ld. tanulmányomat: „La crítica (materialista) del mundo (discontinuo) de las cosas”, in: Miguel Vedda (szerk.): *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, 2008, 67–80. o.

nagyon érdekes a számomra, mert a Kierkegaard-dolgozatomban valami egészen hasonlóként neveztem kihagyásos dialektikának. Ez a kifejezés egy olyan dialektikát jelöl, amely nem zárt gondolati meghatározásokban megy végbe [...]”.<sup>7</sup> A „kihagyásos dialektika” Adorno által kidolgozott fogalmával pontosan meghatározható annak a *módszernek* az eredetisége, amellyel Kracauer összekapcsolja a mikrológiai elemzéseket – ez az általa kimunkált „materiális dialektika” fogalma. Amennyiben elfogadjuk, hogy *Az alkalmazottak* tulajdonképpen annak kifejeződése, hogy Kracauer szociológusként emancipálódott<sup>8</sup>, annyiban nem különbözik az 1964-ben írt „A csodálatos realista” című esszéjétől.

Mindenképpen helytálló az a megállapítás, hogy *Az alkalmazottak* című könyvben Kracauer a kultúrára és a materiális életre vonatkozó reflexióit szintetizálja és juttatja kifejezésre; ezt a programot az 1921-től a *Frankfurter Zeitung*-nál folytatott publicisztikai tevékenységének keretei között alakította ki. Folytonos vonal húzódik az olyan cikkek és esszék összességétől, mint például „A revük”, „Az utazás és a tánc” (1925), „A feloldódó szórakozás kultusza” (1926), „A tömeg ornamentuma” (1927) stb., egészen *Az alkalmazottakig* – nem is beszélve a „Szociológiai irodalom” című esszé különleges írásmódjáról. Ezekben Kracauer egyedülálló materialista kultúrkritikussá, újjáévtá válik.<sup>9</sup>

Ha van valami igazság abban a hipotézisben, hogy *Az alkalmazottak*, és különösen a „Hajléktalanok menedéke” című fejezet a lehető legszorosabban összefügg a megelőző írásokkal, akkor ezen a ponton azt javaslom, hogy Kracauer szövegeit a következőképpen járjuk be: kezdve azokkal a terekkel, melyekben a „feloldódó szórakozás kultuszát” celebrálják, szeretném felmutatni szokatlan térbeli érzékenységét, amire nézve építész képzettsége kétségtelenül nagyon fontos volt, jóllehet ő maga utálta a rajztáblát. Ezt követően megpróbálom a közönségről adott pontos szociológiai elemzését leírni, amely minden áron a figyelmünket szeretné elterelni, és azt szeretné, ha a forradalom és a halál elől menekülve képekkel szórakoznánk.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno – Siegfried Kracauer: *Briefwechsel (1923–1966)*, Frankfurt/M., 2008. 218. o.

<sup>8</sup> Ld. Theodor W. Adorno: *Der wunderliche Realist*, in: uő: *Noten zur Literatur*, Frankfurt, 1981. 399. o. Vagy egy korábbi passzusban: „Kracauer viszonya a szociológiai empirizmus-hoz ambivalens. Egyrészt rokonszenvez azzal, a társadalomelmélet elleni rezervátum értelmében; másrészt tapasztalatról alkotott elképzelése mértékében kifejezett fenntartásai vannak az odaszegez, kvantifikáló módszerrel szemben.” (398. o.)

<sup>9</sup> Ld. Francisco Alambert kitűnő cikkét, aki szerint Kracauer nem csak a kultúripar Horkheimer és Adorno-féle kritikájának előfutára, hanem Raymond Williams és Guy Debord vizsgálódásainak ugyanúgy, mint ahogy a késő kapitalizmus kultúrlogikájának, Fredric Jameson-féle kritikájának is előfutára – immunis az úgynevezett *cultural studies* kultúrrelativizmusával vagy az *Annales* úgynevezett „kultúrtörténetének” önkényével szemben: *Vom Ornament zum Schauspiel: Kracauer und die materialistische Kulturkritik*, in: Carlos Eduardo J. Machado – Miguel Vedda (szerk.): *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*, Buenos Aires, 2010. 89–99. o.

## 1. A feloldódó szórakozás (térbeli) helyei avagy a „határtalan imperializmus”

A „hajléktalanok menedékében” leírt fontos helyek – Az alkalmazottak felépítésének megfelelően, a *Haus Vaterland* és a *Moka-Efti*, melyek az „örömkaszárnyák” és a „messze kinyúló szórakozás varázslata” elnevezést kapják – a tágas szalonjakkal és panorámaképekkel díszített falaikkal, „saját földrajzzal” rendelkeznek. Tájak, melyek „az egész földgolyót” nagy felületen átfogják, dekorációk mór homlokzatokkal és háremtermekkel, tiroli táncosok fotói, bárók vadnyugati stílusban, s mindez sok csillogással és egzotikummal, nem nélkülözve a mozgólépcsőket, mintha az alkalmazott rajtuk a társadalmi felemelkedés benyomását szerezhethetné meg, hiszen végül is közvetlenül „el az utcától, Kelet felé”<sup>10</sup> viszik. Ebben fonódik össze a feloldódó szórakozás, az unalom és a racionalizálás. A munkanap bürokratikus egyhangúsága itt egyenlítődik ki: a csillogás, a fény hatalma, mely feloldódást nyújt, elkábít és elvakít, eltereli a figyelmet a termelési folyamat háttéréről. Kracauer szavaival szólva: „a hivatali gépezet elleni pontos ellencsapás szín-pompás”.<sup>11</sup>

**A revük.** Ezeknek a témáknak: a feloldódó szórakozásnak, az unalomnak és a racionalizálódásnak külön története van egy cikksorozatban, melyet Kracauer a 20-as évek folyamán írt. Elsőként ki szeretném emelni a „A revük” című cikket 1925 decemberéből, ez a varietészínházról írott egyik első cikke, amelyben a fordista táncosnők „a technika korában”, a *Tillergirls* először feltűnnek, és amely a csúcspontját két évvel később a híres „A tömeg ornamentuma” című esszéjében éri el. A revük elfoglaltságot nyújtanak a publikumnak, mely minden nap a létéért küzd, miközben teljesen lefoglalja a hivatás gondolata: „Hogy kipihenje azt, a revükben keres feloldódó szórakozást. A feloldódó szórakozás az egyetlen elfoglaltság, mely a közönséget szórakoztatja, mivel ennek során nem kell koncentrálnia. Ha összpontosítana, nem tudná, mihez kezdjen; unalomból még zavargásokat is kelthetne. Ezért a rendőrség szétszórja őket az utcákon. A rendőrség gondoskodik arról, hogy az utcák a közlekedés számára használhatók legyenek.”<sup>12</sup>

A revük, a magazinokhoz hasonlóan, csodás dekorációkkal megmutatnak mindent, ami elérhetetlen: „csupa kép, hogy [az emberek] ne lássanak semmit. Az állam meg akarja óvni őket ettől, és már egyedül ezzel elnyomja a forradalmat.”<sup>13</sup> A cikkben az a furcsa, hogy „a technika korában” kifejezés majdnem ötször ismétlődik bekezdésenként, és ugyanígy furcsa a huri-virág kúszónövények előfordulása, amelyek hol összegubancolódnak, hol kerítésoszlopokon végződnek, ahonnan a látogatókat irigységet keltően köszöntik, ahogy a kerítésről zászlócskák integet-

<sup>10</sup> Kracauer: *Die Angestellten*, i. m. 98. o.

<sup>11</sup> I. m. 293. o.

<sup>12</sup> Siegfried Kracauer: *Schriften* 5–1. Frankfurt am Main, 1990. 338–39. o.

<sup>13</sup> Uo.

nek. A *Tillergirls* által bemutatott revük csak átveszik a korszak demonstrációit, mivel – ahogy Kracauer hozzáteszi – „csak kevésbé vannak felöltözve. Ahogy a reklámok is, a kebleik arra hívogatnak, hogy megbámulják őket”. Ugyanígy lefilmezik őket „a technika korában”, és mindenfelé híradókban mutatják őket, ami növeli aktualitásukat. Mintha bombákat dobának le, és minden fájdalommentes lenne. „Mint a fogorvosnál.”<sup>14</sup>

Kracauer emlékeztet arra, hogy a revüket a 19. században szinte az egész Olümposz látogatta, és mégis történetük volt, miközben valószínűleg Offenbach operettjeire és mindenekelőtt a kánkán tiszteletlenségére gondolt; de a „racionalizált” revüknek mégsem volt elég anyaga. Így ironikusan veti fel a kérdést: „Ha később nem háborúznak majd, akkor hol maradnak a hősök?” Végül a közönség „képzésében” is jelentős szerepet játszanak. A revüknél mindenki egy ritmusban táncolt, mert – teszi hozzá – „a tempó: minden”.<sup>15</sup> Eközben kiemeli a táncosnők, azaz a *Tillergirls* felfelé, lefelé és oldalra irányuló lábmozgását. „Ford hozta létre őket, naponta ezret csinálnak a gyáraiban. [...] Mivel megegyezésük megkönnyíti a munkát, mindannyian elégedetten mosolyognak. [...] Tömegtermelésük következtében az erotikus érzés nagy mennyiségben oszlik el.” A revü látványossága egyesíti egymással a ritmizált mozgékonyt, a csillogást, az erotikát, a hazát és az anyaszeretetet – „a technika korában.”<sup>16</sup>

Újító a mód, ahogy Kracauer a feloldódó szórakozás mechanizmusait és a gazdasági rendet viszonyba állítja egymással, egyike az elsőknél, akik a társadalmi eldologiasodás fenoménjét a kultúra és a szabadidő területén mutatják fel, miközben szemlélteti, miként változnak a kulturális tárgyak, mint minden más tárgy, áruvá. A racionalizálás a gyárakban megfelel a szabadidő racionalizálásának, és ezt – tökéletes ellentétben annak tágitási lehetőségével, amit Kant képzelőerőnek, a szabadság gyakorlásának nevezett – megzavarva egy hamis tudat lép a helyébe, amely a „technika korában” érvényes: „A tempó – minden”. A szöveg, ha akarjuk, *A tömegek ornamentuma* című mű egy változata, amelyben Kracauer – ahogy Adorno mondaná – megfogalmazta kritikáját „a technológiai racionalitásáról”.<sup>17</sup> „A kapitalista gazdasági rend *ratiója*” Kracauer szerint „nem maga az ész, hanem egy megzavart ész”. Az embert kizáró racionalizálás tehát absztrakt *ratio* lenne, mert „[a kapitalizmus] nem túl nagyon, hanem *túl kevésbé* racionalizál.”<sup>18</sup> Vagy valamivel később: „A testkultúra területén, amely a képeslapokat is elborítja, végbement halkan az ízlés megváltozása. Minden a *Tillergirls*-szel kezdődött; és „a *Tillergirls* lábainak megfelelnek a kezek a gyárban.”<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> I. m. 342. o.

<sup>16</sup> Uo.

<sup>17</sup> Adorno: *Der wunderliche Realist*, i. m. 400. o.

<sup>18</sup> Kracauer: *Das Ornament der Masse*, i. k. 57. o.

<sup>19</sup> I. m. 92., 54. o.

**A feloldódó szórakozás palotái.** „A revük” című cikket olvashatjuk a később, 1926-ban írt „A feloldódó szórakozás kultusza” című szöveg perspektívájából is, ahogy egy sor más mű perspektívájából is: erre javasolnám a „Die erste Gross-Filmbühne”-t, mely 1923 végén keletkezett, vagy azt a kis cikket, amely közvetlenül „A feloldódó szórakozás kultusza” előtt, 1926 elején íródott, és a „A film palotái” címet viseli. Az első a *Schumann-Grosskino* megnyitása alkalmából írta, mely akkor a legnagyobb német mozi volt. A 20. század elején a frankfurti Főpályaudvar előtti téren egy hatalmas színházat emeltek, a Schumann-színházat 5000 hellyel, melyben operettből, moziból, revüből és cirkuszból álló vegyes programot kínáltak. 1923 végén a színházat átépítették egy 2500 nézőt befogadni képes nagy mozivá. Kracauer ezt a cikket a díszes felavatás alkalmából írta, mely nagy sikert aratott a közönség soraiban; hosszú kocsisorokban tolongtak a mozi előtt, s emberek százainak kellett dolga végezetlenül hazamenniük, mivel nem kaptak már helyet. Kracauer megragadja az alkalmat, hogy Georg Keiser *Nebeneinander* című darabjából idézzon, melyben egy elzászi figura a végén ezt mondja: „Egymás mellett, nagyon helyes”, és hozzáfűzi: „Ex Kino Lux!” És a kis cikket így fejezi be: „Röviden: a frankfurti nagy mozi sikere e német–amerikai szövetség jegyében vitathatatlan, és szép reményeket ébreszt telt házakra a jövőben, amit a merész vállalkozónak meg is kell adnunk”.<sup>20</sup>

Néhány héttel a „A feloldódó szórakozás kultusza” előtt jelent meg a második kis cikk „A film palotái. Berlini filmszínházak” címmel.<sup>21</sup> Az írás programatikus: „Berlin filmszínházai már nem mozik, hanem a feloldódó szórakozás palotái”.<sup>22</sup> A Turmstrasse-i UFA-színházra hivatkozik, mely hatalmas helyiségekkel rendelkezik; csak maga a királyi előtér az előadások közti szünetekben 1700 személyt tud kényelmesen befogadni. Néhány héttel azelőtt avatták fel a Gloria-palotát, mely a következő cikk tárgya. Az első filmszínház, melyet 1925-ben az elismert építészek, Fritz Wilms és Max Bischoff emeltek, nyílt ellentétben áll a szomszédos rokokó stílusú templommal. Kracauer nézete szerint örűtségről van szó: „Az építészeti tartalom és az ünnepélyes belső meghatározása közti ellentmondás teljesen nyilvánvaló. Az ember azt várja, hogy Mozartot hall, és [...] amerikai filmgroteszkeket lát. A színházi hatásra törekvés a tér kialakításában esztétikai tekintetben tévedés, bármilyen csillogó is legyen az.”<sup>23</sup> Ez a vágózó „kultúripar”!

Az UFA-paloták, a Marmorhaus, a Capitol, a Gloria-palota stb. a feloldódó szórakozás palotái, nem szokásos mozik, nem is színházak, hanem, ahogy „A feloldódó szórakozás kultuszában” olvashatjuk, „optikai tündérlokálok [Feenlokale]”, melyekben „nap mint nap minden jegyet eladnak [...] E tömegszínházak ismertetőjegye a *felületek* gondozott *pompája*. A színházak, mint a szállodahallak, a szó-

<sup>20</sup> I. m. 41–2. o.

<sup>21</sup> Siegfried Kracauer: *Kleine Schiften zum Film (1921–1961)*. Frankfurt am Main, 2005. 41–42. o.

<sup>22</sup> I. m. 204. o.

<sup>23</sup> Uo.



rakozás kultuszhelyei, pompájuk az épülést célozza.”<sup>24</sup> Meglepő módon Kracauer kultusztárgyak három térbeli fajtáját helyezi egymás mellé: a templomét, a szállodahallét – a detektívregény legkedvesebb helyszínei –, és a filmszínházét. Hozzátehetnénk a sportstadionokat, a közönséget bevonó show-kkal, a *Tillergirls* fellépéseit stb. Amiben ezek az annyira különböző terek hasonlítanak egymásra, az *személytelenségük*. Míg az individualitás az első térben eltűnik a hívők gyülekezetében, akik ott találkozni akarnak, addig a szállodahallba csak azok mennek, akik éppen hogy senkivel nem akarnak találkozni. „A szállodahall azoknak a helyszíne, akik az állandóan keresettet sem nem keresik, sem nem találják [...] A személytelen semmi, melyet a menedzser képvisel, lép itt az ismeretlen helyére, melynek nevében a templom közössége összegyűlik”.<sup>25</sup> Ez a személyes individualitás eltűnése és a tömeg átváltozása díszítménnyé.

E paloták helye mindenekelőtt Berlin. Sehol máshol nem lehet jobban megfigyelni a feloldódó szórakozás kultuszának tömegjelenségét. És Berlin az, ahol a tömegkultúra elterjedése, azaz ennek az új közönségtípusnak a kialakulása végbemegy; ott „jön létre a *homogén világváros-közönség*, mely bankigazgatótól kereskedősegédig, a diváttól a gépirónőig *egyképpen* gondolkodik”, írja Kracauer.<sup>26</sup> Az ott bemutatott látványosságok különböznek attól, amikor csak egyik filmet vetítik a másik után zenei kísérettel, de hasonlítanak a képeslapokhoz, s végül átalakultak az „*effektusok* egyfajta *Gesamtkunstwerkjévé*. Az összes érzékre az összes eszközzel kifejti hatását [...] Minden érzet megkapja hangzó kifejezését, színértékét a spektrumon. Egy optikai és akusztikus kaleidoszkóp, melyhez társul a testi színjáték: pantomim, balett”, míg végül megjelenik a vászon, és a látványosság „kétdimenziós illúzióvá” változik. Mi köze van ennek az architektonikus pompának, ennek a fényfesztiválnak a mozihoz? Kracauer szerint nagyon kevés vagy semmi. Erre vonatkozó állítása teljesen egyértelmű: A mozinak megvan a maga művészi sajátossága, saját nyelve, a mozgó kép. „A mozi a színházról független érvényességre tett szert: a vezető filmszínházak újra visszavágyódnak a színház után”.<sup>27</sup> Kracauer számára ez döntő esztétikai alapelv, a mozi nem színház! Ez a kiindulópontja nem csak a korabeli német filmgyártás kritikájában, de a későbbi elemzéseknek is a *Caligaritól Hitlerigben*, s ugyanígy a késői Eisenstein bírálata során *A film elméletében* (*Theorie des Films*). Kracauer szerint az orosz rendező a *Patyomkin páncélossal* olyan találó kifejezőerőt ér el, mint előtte senki, egy művész, aki a színházról jön a filmhez, de aki az *Alexander Nyevszkijben* és különösen a *Rettenetes Ivánban* visszatér a színházhoz, ahogy ezt 1960-as könyvében leírja.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Kracauer, *Das Ornament der Masse*, i. m. 311. o.

<sup>25</sup> I. m. 204. o.

<sup>26</sup> I. m. 313. o.

<sup>27</sup> I. m. 312., 316. o.

<sup>28</sup> Itt Kracauer német fordítását használom (Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Welt*. Frankfurt/M. 2005). A tanulságos, „A színpadias sztori” című fejezetben ezt olvashatjuk: „Eisenstein legutolsó munkái, *Alexandr Nyevszkij* és *Rettenetes Iván*,

**Unalom.** Az *alkalmazottak* „Menedék hajléktalanoknak” című fejezetében Kracauer felteszi a kérdést, miért látogatnak az emberek olyan gyakran bárókat és lokálokat. Válasza: „Bizonyára azért, mert otthon nyomorúságosan érzik magukat, és részt akarnak venni a csillogásban.”<sup>29</sup> De a választ már korábban is megadja, egy 1924-ben írt szövegben, amelyben elmélyíti ezt a feloldódó szórakozással és racionalizálással összekapcsolódó kérdésfeltevést: az unalom miatt. Az esszé nem véletlenül kerül *A tömeg ornamentuma* elrendezésében a „A feloldódó szórakozás kultusza” után. Az unalmat sajátos dialektika segítségével gondolja át: Az egyik oldalon áll az objektív unalom, mely mindent magával ránt, vagy a reklámok világitó erejével, vagy a film emelőjével, a plakátokkal, melyek egy csapásra betöltik az üres teret, a rádióval, mely a lényegest elporlasztja, valamint mindazokkal a mechanizmusokkal, melyek a privát egzisztencia minden nyomát kioltják. Másrészt az (autentikus) unalom a „munkaetika” ellenpárjaként, az igazgatott termelésorientáltság, tehát, Kracauer szavaival, a tiszta semmittevés: „Az ember a napos délutánt, amikor minden kint van, a pályaudvar várócsarnokában tölti, vagy még inkább: az ember otthon összehúzza a függönyöket, és a kanapén kiszolgáltatja magát unalmának. A tristezza felhőiben flörtöl olyan eszmékkel, melyek nagyon is tiszteletreméltóak, és eközben átgondolja azokat a terveket, melyek ok nélkül komolyan veszik magukat.”<sup>30</sup> Úgy tűnik, az autentikus, „radikális” unalom kapcsolódik annak a szabadidejéhez [Muße], aki még uralkodik magán, aki még rendelkezik azzal a lehetőséggel, hogy a semmittevés mellett döntsön. Az önmagával való tudatos elégedetlenséggel függ össze, és egyúttal ellentétes a „munkaetikával”, a „nyüzsgő világgal”<sup>31</sup> – és ennél fogva szabados hozzáállásnak tűnik, tudatosnak és úgyszólván radikálisan antikapitalistának.

Az emberek többségét mindazonáltal ez nem érinti, mivel nincs idejük szabadidős tevékenységekre, hiszen végső soron azzal vannak elfoglalva, hogy napi betevő kenyerüket megkeressék, és e fárasztó, mindennapi kötelezettségből menekülésként találják ki a „munkaetikát”. Kracauer hozzáfűzi: „de a közönséges unalom nem merül fel, mivel nem is halálos, sem nem éleszt új életre, csak a kielégítetlenséget fejezi ki, mely rögtön elmúlna, ha egy kellemesebb tevékenység kínálkozna morálisan szankcionáltként”. Kracauer nem csak radikális következtetéseket von le Weber szociológiájából, hanem ezen felül a munkaetikára is hivatkozik, mely a teljesen értelmetlenné vált rutintevékenységtől való megundorodást „morálisan” bünteti, s objektíve leírja azokat a mechanizmusokat, melyek megakadályozzák az egyént abban, hogy eljusson saját magához. Ahogy Goethe *Faustjában*, az elégedetlenség a kulcsmozzanat, mozgásba hoz bennünket, ameny-

eredeti filmek; mégis úgy tűnik, mintha nem létező színészeket vagy operákat utánoznának. Nem véletlen, hogy Eisenstein röviddel halála előtt Wagner *A walkürjét* rendezte. Egykor a színház ellen lázadt; végül visszatért hozzá. (342. o.)

<sup>29</sup> Kracauer, *Die Angestellten*, i. m. 288. o.

<sup>30</sup> Kracauer, *Das Ornament der Masse*, i. m. 324. o.

<sup>31</sup> I. m. 351. o.

nyíben uralkodunk saját magunkon. Itt viszont éppen arról van szó, hogy felmutassuk a társadalmi mechanizmusokat, melyek meggátolnak egy efféle érzékelést, és kiírtják „a privát egzisztencia minden nyomát.”<sup>32</sup> Ezek között találjuk a rádiót, függetlenül attól, hogy Londonból, a párizsi Eiffel-toronyból vagy Berlinből szól, s mellyel kapcsolatban ezt a kérdést teszi fel: „ki akarna ellenállni a finom fejhallgató csábításának? A szalonokban ragyognak, önállóan feltekerődznek a fejekre – és ahelyett, hogy a művelt társalgásban venne részt, mely persze untathat, az ember a világ zörejeinek piacterévé változik [...]”.<sup>33</sup> Kracauer éles elméje képes arra, hogy megelőlegező módon (a cikk 1924-ből származik!) vegyen észre jelenségeket vagy, ha akarjuk, „a kultúra új logikáját”: „az öt *kontinens* egyre közelebb kerül egymáshoz. Valójában nem mi vagyunk, akik kitérünk feléjük, inkább kultúráik vesznek bennünket határtalan imperializmussal birtokba”. Az unalom témáját az Offenbach-könyv újra érinteni fogja, s egyben a jelenség történeti eredetét is megadja: 1848 – és Walter Benjamin is tárgyalja ezt a *Passázs-műben*. De hogyan viselkednek azok az emberek, akik nem unatkoznak, hanem feloldódó szórakozást, menekülést és csillogást keresnek?<sup>34</sup>

## 2. A szórakozásban feloldódott közönség, avagy hogyan látja magát a társadalom

Az *alkalmazottak* említett fejezetében Kracauer hivatkozik saját „Moziba mennek a kis bolti lányok” és „Film 1928” című szövegeire, amelyekben nem csak a „szórakozásban feloldódott” közönséget elemzi, hanem a moziipar készítményeit is, melyek az uralkodó (kapitalista) rendet igazolják.<sup>35</sup> Az első esszé – a másodikról alább esik szó – valami olyasmit nyújt, mint „egy kis mintagyűjteményt, melynek iskolapéldáit a morális kazuisztika irányítja”,<sup>36</sup> s amely programatikus természetű: A filmkritikusnak egyidejűleg a társadalom kritikusának is kell lennie. „Hogy a mai társadalmat feltárhassa az ember, a társadalom filmkonszernjeinek termékeit is vallatóra kellene fogni. Mindegyik ugyanazt a kellemetlen titkot fecsegi ki, anélkül, hogy ez a szándékában állna egyáltalán. [...] ezek a motívumok jelzik, hogy a társadalom milyennek szeretné látni magát. A filmmotívumok összessége egyúttal a társadalmi ideológiák foglalatata.”<sup>37</sup>

<sup>32</sup> I. m. 351–3. o.

<sup>33</sup> Uo.

<sup>34</sup> Ld. ehhez tanulmányomat: Anmerkungen zu Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und dem Paris des Zweiten Kaiserreichs: Anknüpfungspunkte, in: Buchenhorst – Miguel Vedda (szerk.): *Urbane Beobachtung. Walter Benjamin und die neue Städte*. Ralf, Bielefeld, 2010. 99–114. o.

<sup>35</sup> Kracauer, *Die Angestellten*, i. m. 99. o.

<sup>36</sup> Kracauer, *Das Ornament der Masse*, i. m. 282. o.

<sup>37</sup> Siegfried Kracauer: *Moziba mennek a kis bolti lányok*, in: Salyámosi Miklós (szerk.): *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Budapest, 1981. 708–9. o.

Hasonlóan a korábbi szövegekhez, a felépítés itt is figyelmet érdemel, tehát itt a „Moziba mennek a kis bolti lányok”, bizonyosan legjobb írásai egyike. Ahogy más tanulmányokban is, Kracauer a freudi pszichoanalízist veszi igénybe: „Az ostoba és irreális filmfantazmagóriák a *társadalom ábrándjai* [Tagträume], amelyekben a társadalom sajátos realitásaira vetül fény, a társadalom egyébként elfojtott vágyai kapnak formát.”<sup>38</sup> A nagy filmgyártók egészen biztosan ismerik a közönség ezen elfojtott álmait: „De [a filmkészítő] sohasem kapható olyasminak a bemutatására, ami a társadalom alapjait akár a legkisebb mértékben is támadná; másképp megsemmisítené a maga létezését mint tőkés vállalkozóét.”<sup>39</sup> Nem véletlenül lesznek az alsóbb társadalmi osztályokhoz forduló filmek egyre polgáribbak, s ennél fogva egyre irreálisabbak, eltérően azoktól a filmekről, melyek kifinomultabb közönséget szólítanak meg. Mindazonáltal összefüggés áll fenn a szenzációs sikerfilmek és a társadalom élete között, és „a leghazugabb mintákat is alighanem az életből lopták”. Vagy, ahogy valamivel korábban megállapítja: „Nincs olyan giccs, amin az élet ne tenne túl.”<sup>40</sup> De térjünk vissza az esszének, ennek a „kis mintagyűjteménynek” a felépítéséhez és szerkezetéhez.

A szabad pályát vagy a felülről érkező jószágot egy volt fegyenc története alkotja, aki egy napon véletlenül megmenti egy nagy gyártulajdonos hűgát, és elveszi feleségül. A film motívumai világosak: „Mellőzik az osztálykülönbségek tükrözését, mivel a társadalom annyira meg van győződve a maga tökéletességéről, hogy nem képes az őt alkotó osztályok igazi természetét önmagában tudatosítani. Mellőznek minden utalást arra a munkásságra, mely politikai eszközökkel igyekszik megszüntetni azt a nyomort, amit a rendezők oly megindítóan ábrázoltak.”<sup>41</sup> A helyén a lumpenproletariátus áll, minden politikai tartás nélküli emberek. A nyomor helyzetét olcsó romantikába öltöztetik, az együttérzés hol az egyik, hol a másik iránt nyilvánul meg: „A kis bolti lányok előtt az emberi nyomorúság és a mennybéli jószág nem is sejtett képei tárulnak fel.”<sup>42</sup>

Otto Weininger *Nem és jellem* című, 1903-as könyvére utalva, Kracauer egy fiatal, szép lány életútját mondja el, aki úgy dönt, jómódú és gazdag férfihoz megy férjhez, természetesen „mindezt csak szerelemből”. Itt morális kazuisztikáról van szó. Összehasonlítja a tánclokálók nagy számát a templomokéval korábbi évszázadokban: „Nincs film lokál nélkül, nincs szmoking pénz nélkül. Másképp a hölgyek nem vetik le és nem öltik fel a nadrágot. [...] A pénzük segítségével elérik, hogy szabad idejükben megfedkezhesseken arról az életről, amiért napközben robotolnak”. Mindez pedig pompás eljegyzésekkel mint megdicsőítésekkel zajlik,

<sup>38</sup> I. m. 706–7. o. (A fordítást módosítottam. – O. Cs.)

<sup>39</sup> I. m. 705. o.

<sup>40</sup> I. m. 706. o.

<sup>41</sup> I. m. 709. o.

<sup>42</sup> I. m. 710. o.

mert „[a] szegény kis bolti lányok széptevőik kezét szorongatják a sötét nézőtéren, és a következő vasárnapra gondolnak.”<sup>43</sup>

A háborús filmekben mindig készülődik egy házasság, végül is e filmek a „népnevelést” szolgálják: „A világ filmhősei nemzetük kereskedőinek propagandafőnökeivé egyesülnek.” Ezek a katonai és háborús filmek pusztán üres hazaszeregettel kevert hőskultuszok, melyek „hajszálra egyformák”, mivel „a kis bolti lányok nemigen tudnak ellenállni a díszmenetek és egyenruhák csillogásának.”<sup>44</sup> Létezik még továbbá az egész földkerekségen, filmvászonon is, magazinokban is, szerelem sebességgel és sebesség szerelemmel, valamint a végén biztosak az esküvői jelenségek, a divatnak megfelelően észak-itáliai tavaknál vagy Spanyolországban. A társadalmi cselekvések mindenütt ugyanazok maradnak, bár e helyek egyhangúsága könnyen feledhető utazási kalandok során. Ezen a ponton Kracauer visszatér két évvel azelőtt megjelent „Az utazás és a tánc” című cikkének egy témájára, az utazás szokására, vagy arra, amit az utazás jelent, amikor az ember már ismeri magazinokból a tájakat. Milyen újdonsága lehet ennek? Mit tanulhat az ember? Miben áll az élmény? „Ha a föld minden rejtett zugát lefényképezték, a társadalomra a teljes vakság sötétje borul”, és hozzáfűzi: „[a] kis bolti lányok annyira szeretnék a Riviérán tartani az eljegyzésüket.”<sup>45</sup>

Bármelyik filmről legyen is szó, Felix Baschtól a *Das Mädel auf der Schaukel* (1926), Mauritz Stillertől a *Hotel imperial* (1927), Arzen von Csepérytől a *Fredericus-Rex* (1920–22), Willi Wolftól *Der Flug um den Erdball* (1924) vagy Hans Steinhofftól a *Wien–Berlin: Ein Liebespiel zwischen Spree und Donau* (1926) stb., a Neckarnál, a Dunánál vagy egy másik, tetszőleges helyen, mely „nem a ma vidéke, a gazdag ember elveszti és megtalálja szívét. [...] De a kis bolti lányok rájönnek, hogy nagy-szerű főnökük a lelke mélyén is csupa aranyból van, és várják a napot, amikor megdobbanthatják egy berlini fiatalember ostoba szívecskéjét.”<sup>46</sup>

A modern bagdadi kalifák, egy „modern Harun al-Rasid” exotikuma az, ami képes megújítani és modernizálni az *Ezeregyéjszaka* meséit. „Az ember – ezekből a filmdokumentumokból ítélve – nem több egy fiatal lánynál, aki jól táncolja a charlestont, és egy fiatalembernél, aki éppannyira kevésbé ért ehhez.” De „[a]mikor ma este a kis bolti lányokat megszólítja egy idegen úr, ők a képes újságbeli milliomosok egyikét látják majd benne.”<sup>47</sup> Természetesen nem hiányozhatnak a „csendes tragédiák”, a „kis bolti lányok [ezért] lopva a szemüket dörzsölik, és fűrgén bepúderozzák magukat, mielőtt kigyullad a fény”. Mindig úgy van, hogy a gazdagok részvétet érzők, jók, van szívük, és a szerelem erősebb, mint a pénz; a „kis bolti lányok [...] most [...] fellélegezhetnek.”<sup>48</sup>

<sup>43</sup> I. m. 711–2. o.

<sup>44</sup> I. m. 713. o.

<sup>45</sup> I. m. 715. o.

<sup>46</sup> I. m. 715–6. o.

<sup>47</sup> I. m. 717–8. o.

<sup>48</sup> I. m. 719., 721. o.

**Sikerkönyvek.** Egy szociológiai elemzés, mely képes arra, hogy a közönség ízlésének megváltozását, váltakozó attitűdjeit és társadalmi mechanizmusait észlelje, melyek kialakítják azok eszkapizmusát és „hamis tudatát”, akik a mozikat látogatják, sikerkönyveket olvasnak, és szórakozottan átlapozgatják a színes magazinokat. 1931-es „Sikerkönyvek és közönségük” című tanulmányában Kracauer megválaszolja a kérdést: „Hogyan magyarázhatók a nagy könyvsikerek?” Számára világos, hogy „a könyvtermék jó eladási számai végső soron attól függnek, képes-e kielégíteni széles fogyasztói rétegek igényeit.”<sup>49</sup> Ezeket az igényeket mármost biztosan nem könnyű feltérképezni, különösen az utolsó évek mélyreható társadalmi változásai közepette, melyek kikezdték a társadalmi rétegek összefüggését, és itt is főleg az eddigi középosztályt, mely magába foglalja a kispolgárságot: „egykor a polgári kultúra és az olvasóközönség fő része, [a régi középosztály] a felbomláshoz közeli állapotban van.”<sup>50</sup> E réteg felgyorsult proletarizálódási folyamaton megy át; a középső rétegek gazdasági szempontból csak egyetlen lépésre vannak a munkásságtól, és Kracauer idézi Az *alkalmazottak* című tanulmányát: egzisztenciális alapjuk mélyrehatóan megváltozik, aminek kihatásait nehéz felmérni. A széleskörűen olvasott könyvek tekintetében ez a jelenség nem válik érthetővé egy közvetlen megközelítési mód révén sem,<sup>51</sup> ahogy ez olyan különböző példák-ból is látszik, mint például Richar Voß, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque, Frank Thiess és Jack London regényei. Kracauer szerint egy könyv sikere részben az „önvédelem” (többnyire öntudatlanul alkalmazott) eszközein múlik, amely például átalakítja az individualizmust – ami általában zavaros utánzásokon, megfakult idealizmuson alapul – vagy a szentimentalizmust is, mely, többnyire mindenfajta irodalmi forma nélkül, humanizálja a tragédiát és megfélemlíti a kritikát, cserébe viszont vonzza a névtelen tömegeket. A tartalomnak rendszerint köze van „valamilyen idegenbe” történő eszkapizmushoz.<sup>52</sup> Természetesen az erotika és a földrajzi kaland sem hiányozhat. A diagnózis nem sokban tér el a filmgyártás elemzésétől: „Mert a nagy könyvsikerek mai szerzői önfenntartásuk miatt semmit se kívánnak sürgetőbben, mint hogy a kínos kérdések szívárognak el a hallgatás mélyén.”<sup>53</sup>

A kitörési mechanizmusok újra meggátolják ezeknek a már sokszor elkoptatott ideáloknak az összeütközését a kortárs valósággal. Kritikájának célja nem más, mint az, hogy megkönnyítse a beavatkozást a társadalmi valóságba, mivel: „Aki változtatni akar, annak ismernie kell a megváltoztatandót.”<sup>54</sup>

<sup>49</sup> Kracauer, *Das Ornament der Masse*, i. m. 67. o.

<sup>50</sup> I. m. 68. o.

<sup>51</sup> Uo.

<sup>52</sup> I. m. 72–3. o.

<sup>53</sup> Uo.

<sup>54</sup> I. m. 74. o.

### 3. Filmgyártás és „a német nyomorúság”

Tisztázandó marad, hogyan elemzi Kracauer a nagy német filmstúdiók működését – ez a kulcsa annak, hogy megértsük a „hamis tudat” mechanizmusainak „konstrukcióját”. 1926 januárjának végén a „Kalikowelt” című írásban Kracauer leírja az „UFA filmvárosát” Neubalsbergben, Berlin kapui előtt. Legmélyebb benyomást a nagy stúdiók művi, mesterséges jellege tette rá: „Itt minden tárgy csak az, amit éppen meg kell jelenítenie; nem ismerik az időbeni alakulást.”<sup>55</sup> Használton kívül állnak ott a nagy filmforgatások jelenetei, mint például Fritz Lang *Nibelungenjéből* a hatalmas sárkány (1. rész, Siegfried, 1924), persze a filmvászon éktelen effektusai nélkül, mellette egy fríz templom, egy milliomosklub, mely a *Metropolis* című film helyszíne volt, sírok, egy bécsi kert, melyet oda szállítottak és rögtön meg is metszettek, középkori jelenetek stb. „Semmi nem tartós közülük, a legbüszkébb teremtmény is lebontásra szánva van felépítve.”<sup>56</sup> A trükkök jeleneteivel van dolgunk. Kracauer vet még egy pillantást egy nem levetített filmre, melynek szokatlan dimenziói voltak, W. Murnau *Faustjára*, és eközben leírja az egész gépezetet, melyet olyan speciális effektusok elérésére használnak, mint például Faust fantasztikus égi utazása, melynek során Faust az egyik jelenet éteréből a másikéba merül, továbbá a díszleteket, a ruhákat, a sminkeket a fekete-fehér filmhez tervezett kromatikus pontossággal, parókákat, Brazíliában fogott egzotikus állatokat stb. Művi, mesterséges világról van szó: „félreteszik a természetet a maga hús-vér mivoltában”.<sup>57</sup> Kracauer ezen a ponton egyértelmű: A mozi mint művészeti forma számára biztosan illúzió, kritikája azonban elsősorban arra irányul, hogy a német filmkészítők ragaszkodnak a stúdióban készült filmekhez, és ehhez kényszerűen kapcsolódva elfordulnak a valóságtól.

Mintaszerű erre nézve az „A mai film és közönsége” című tanulmány 1928 decemberéből, mely később „Film, 1928” címen jelent meg. Kracauer abból a megállapításból indul ki, hogy a filmgyártás ugyanúgy rögzült, mint a közönsége, és éppen ez a jelenség kiált kritikus elemzés után: „A munkásoktól az elővárosi mozikban a nagypolgárságig a palota-intézményekben a népesség minden rétege ma a filmhez áramlik; legerősebben vélhetően a kisebb alkalmazottak, akik száma gazdaságunk racionalizálása óta nem csak abszolút, hanem relatív mértékben is növekedett”.<sup>58</sup> Ismét a racionalizálás, feloldódó szórakozás és unalom triádjával találkozunk, miközben a köztes termékekről van szó. Az idézett kivételek – *Die freudeloze Gasse*, *Manege*, *Die Hose*, *Thérèse Raquin* – „egy kézen megszámolhatók.”<sup>59</sup>

Nem arról van szó, hogy szembeszálljunk a filmiparral, amely minden más iparhoz hasonlóan árukat termel; ami Kracauer számára elvetendő, az „a filmek

<sup>55</sup> I. m. 273. o.

<sup>56</sup> Uo.

<sup>57</sup> I. m. 275. o.

<sup>58</sup> I. m. 295. o.

<sup>59</sup> Uo.

*szemléletmódja*. Minden kikristályosodott típus eltorzíja társadalmi valóságunkat, hol idiotikusan ártatlan, hol elvetemülten ellégiesített, megszépített módon. Pontosan azt, amit a filmvászonra kellene vetíteni, azt törlik le róla, és olyan képek töltik ki a felületet, melyek létünk képére nézve becsapnak.”<sup>60</sup> Nem mintha a német és különösen a – már akkoriban uralkodó – amerikai filmgyártás más lenne, mint kliséik, szélhámosságuk és eszkapizmusaik, de hozzáfűzi: „a német nyomorúság közvetlenebbül érint bennünket, mint a másokéi.”<sup>61</sup> Ami a német filmgyártást leginkább jellemzi, az a menekülés a jelen elől, a jelen elkerülése mindenedáron – „a minden sarkon ott álló kamera a műteremben messzi korokat és tereket jár be, melyekhez semmi közünk sincsen.”<sup>62</sup>

Kracauer meghatározott produciókat elemez, melyek középpontjában a társadalmi mobilitás és a jelenkor kérdései állnak, pontosabban szólva azt tárgyalja, ahogy proletárok, „boldoggá” avatódnak. „Telefonosok, bolti lányok és titkárnők reménykedhetnek, anélkül, hogy a szakmai képviselőtük igénybe kellene venniük, mert nem csak Lotte csinálta meg szerencsáját, Lotte, aki egyszerű manikűröslány volt, hanem más kolléganői is [...] Persze az embernek csinosnak kell lennie. A menny, ahova ezek a háromszor felkent személyek bejutnak, nem más, mint a társadalom. [...] Hát igen, Lotte, aki oda beházasodott, valóban megcsinálta szerencsáját.”<sup>63</sup>

Bizonyára nem minden produkció imádkozza le ugyanezt a „teológiát”. Van-nak filmek, melyek inkább az intellektuálisabb ízlésnek törekednek megfelelni, s többé-kevésbé radikális módon kezdik, de azután a közepén leállnak. Ez pedig az irrealitás jele. A kultúrfilmek, dokumentumfilmek és különösen a heti híradók esetében sincs ez másként: „A hajókeresztelések, tűzvészek, sportfelvételek, ünnepi menetek, gyerek- és állatidillek az ismert cégek által összeállított *Heti híradók*ban talán valóban aktualitások, de biztosan nem olyan események, melyeknél érdemes lenne százszor elidőzni; arról nem is beszélve, hogy a különböző motorversenyek kétségbeejtően egyformának tűnnek.”<sup>64</sup> Menekülési jelenségekkel van dolgunk: „Az átlagos gyártás minden meséje tudatos vagy tudattalan kikerülési manőver. Részben egyszerűen eltávolodnak a valóságtól közömbös messzeségekbe, részben a rögzült társadalom érdekében *ideológiákat* állítanak fel, melyek a mozilátogatók fő részének, a kisebb alkalmazottaknak, a kilátását zárják el.”<sup>65</sup>

További fontos pont, amelyet Kracauer tárgyal, a film és irodalom viszonya. Amikor az anyag alkalmatlanságát és ezzel következetesen e termékek alkalmatlanságát bírálja, akkor úgy tűnik, nincs semmi mondanivalója a film felépítéséről,

<sup>60</sup> I. m. 296. o.

<sup>61</sup> Uo.

<sup>62</sup> Uo.

<sup>63</sup> I. m. 298. o.

<sup>64</sup> I. m. 299. o.

<sup>65</sup> I. m. 300. o.



mivel „a [termékeket] nem optikainak szánják.”<sup>66</sup> Kracauer nem tagadja, hogy sok regényben és színdarabban olyan anyag van, mely autentikus filmek alapját képezhetné, amennyiben sikerülne az irodalmi eredetit megfelelően tagolni, „használható elemekre bontani, és azokból újra felépíteni”. De a filmek ehelyett inkább lefordítják az eredetit jelenetről jelenetre, és legfeljebb csak a cselekményt változtatják meg, hogy jobban tetszen a közönségnek. Ez azt jelenti, hogy „az így létrejövő film egy idegen szöveg folyamatos *illusztrációja*, miközben neki magának kellene az olvasandó szövegnek lennie. Fellépései a történet szerint következnek, mely tőle függetlenül folyik le, de a történet nem a képek sorrendjében rejlő törvény szerint alakul”.<sup>67</sup> A kép elveszti a rá jellemző erőt, és megszűnik lényegi alkotórész lenni. Ehelyett a legtöbb esetben az ellenkezője történik; Kracauer példának a kispolgári lakást adja meg a *Thérèse Raquin*ből. A kép nélkülözhető díszítménnyé válik, eltérően egy valódi filmtől, mely rögtön érthetlenné válna, ha egy „kép-atomot” elvennénk belőle. Kracauer közvetlen ítélete: „Az ember rendetlen.”<sup>68</sup>

Az ellentmondás, hogy egyrészt a fényképezés technikája egyre pontosabb és igényesebb, másrészt viszont hiányzik a gondosság a társadalmi helyzet részletei tekintetében, a tárgyak ellégiesítéséhez vezet. Ennek során megeshet, hogy a képi anyaggal gondatlanul bánnak, melynek vizuális felépítése a nem-filmes cselekményt követi, úgy, hogy „a montázs legjobb esetben pusztá képesség [lehet].”<sup>69</sup> Kracauer felidéz egy fontosnak tartott példát, mely nagyon messze van a vulgáris termékektől, nevezetesen Walter Ruttmann *Berlin* című érdekes film-szimfóniáját. A film tulajdonképpen cselekmény nélkül forog, és témáját, a metropoliszt mikroszkópikus egyének és töredékek sorozata mentén követi, ami felveti a kérdést: „Berlin valóságát közvetíti? Vak a valóságra, akár egy játékfilm. Ebben a változékonysága a hibás. Ahelyett, hogy az erőteljes tárgyat oly módon járná át, mely társadalmi, gazdasági és politikai szerkezetének valódi megértését árulná el, ahelyett, hogy emberi részvétellel szemlélné, [...] Ruttmann részletek ezreit helyezi összefüggéstelenül egymás mellé, és legfeljebb kitalált átvezetéseket kapcsol be [...] Semmit sem látunk ebben a szimfóniában, mert egyetlen értelmes összefüggést sem fed fel előttünk.”<sup>70</sup> Ezen a ponton Kracauer víziója profetikusként bizonyul, amikor azt állítja, annak alapja, hogy hiányzik a film kompozíciójában a jelentőség és az emberi érdek összekapcsolása, *politikai* jellegű – mint ismeretes Ruttmann később a keleti fronton hal meg, amikor a nácik heti híradója számára forgat.<sup>71</sup> És idézi Pudovkin *Filmrendezés és filmforgatóköny* (*Filmregie und Filmmanuskript*)

<sup>66</sup> I. m. 301. o.

<sup>67</sup> I. m. 302. o.

<sup>68</sup> I. m. 303. o.

<sup>69</sup> Uo.

<sup>70</sup> I. m. 308. o.

<sup>71</sup> Ld. Kracauer utalását erre a tényre a nácik heti híradóiról szóló 1943-as szövegében: Siegfried Kracauer: *The Conquest of Europe on the Screen. The Nazi Newsreel 1939–1940*, Washington D. C. 1943.

című művét, mely véleménye szerint „világosan Ruttmann ellen íródott”: „Van [...] egy sor filmes [...], akik állítják, hogy a montázsnak kell lennie az egyetlen szervező központnak a filmben. Azt hiszik, a darabokat mindegy hogyan és hol vesszük fel, csak a vágás képeinek kell érdekesnek lenniük; utólag a forma és mód szerinti összeillesztéssel létre tudjuk hozni a filmet.”<sup>72</sup>

Kracauer nem mulasztja el kiemelni a német mozi és olyan kiváló rendezőinek, mint Lang, Grune, Murnau, Reichmann, Boese stb. technikai gyártásminőségét. De a közepesebb produkciók és az igényesebbek filmjei is eltávolodnak a valóságtól, mindegyik meg van fosztva a tartalomtól, és ezért Kracauer emfatikusan fejezi be: „A szubsztancia hiánya az egész, rögzült termelés döntő ismertetőjegye.”<sup>73</sup> Az egész – nem csak német – megállapodott filmgyártásra vonatkozó radikális bírálatában Kracauer nyilvánvalóan sem nem normatív, sem nem doktriner, hanem emfatikus: „Receptet várnak? Nincs recept. Őszinteség, megfigyelőkészség, humanitás – az ilyesmit nem lehet tanítani. Elég, hogy a helyzetet nyíltan bemutatják.”<sup>74</sup>

*Fordította: Olay Csaba*

<sup>72</sup> I. m. 308. o.

<sup>73</sup> Uo.

<sup>74</sup> I. m. 310. o.

OLAY CSABA

## A tömegtársadalom kultúrája a Frankfurti Iskola és Arendt gondolkodásában\*

A 20. század egyik döntő változása a tömegesedéshez köthető, amit már a század első felében érzekelték olyan gondolkodók, mint Walter Benjamin, Hannah Arendt és Theodor W. Adorno. Az említett szerzők közös nevezője, hogy egyebek mellett a művészet és kultúra jelenségét sajátosan új feltételek, a tömegtársadalom feltételei között próbálták újragondolni, kiindulva abból a belátásból, hogy a tömegesedés alapvető és fenyegető változásokat jelent a kultúrára nézve. Az alábbiakban a tömegtársadalom kultúrájának fogalmát tárgyalom, elsősorban Arendt és Adorno elképzeléseit alapul véve. Egymástól független alapgondolatuk úgy fogalmazható meg, hogy a tömegtársadalomban a művészet és a kultúra átalakul, mégpedig negatív értelemben.<sup>1</sup> Arendt és Adorno elképzelését összeköti egy alapvető előfeltevés, mely szerint a művészetnek meghatározott, szellemi orientációt és szabadságot szolgáló funkciót tulajdonítanak, amelyet más-más módon veszélyeztetve látnak a 20. század tipikus, tömegek jellemezte társadalmában. A műalkotások e sajátos teljesítménye továbbá nem ragadható meg kielégítően az élvezet és szórakozás fogalmaival, és ez mindkét felfogásban szükségessé teszi a műalkotások elkülönítését az alapjában véve szórakozás céljára tervezett produktumoktól. Emellett további közös feltevés, ahogy látni fogjuk, egyfajta katasztrófa perspektíva, amennyiben mind Adorno, mind Arendt az európai kultúra megtöréséből, válságából indul ki. Az említett célkitűzésre nézve megszorítást jelent, hogy egyrészt az alábbiakban a kultúra tágabb fogalmától eltekintve elsősorban a művészetre összpontosítok. A megkötés megfogalmazható úgy is, hogy a kultúra diffúzan tág fogalma helyett, mely minden emberkéz alkotta terméket, szokást, hitrendszert és beállítódást magába foglal, a kultúra centrális tartománnyaként a kifejezetten művészetnek szánt szellemi termékek révén kívánom megragadni. Másrészt nem tárgyalom a tömegtársadalom különböző elméleteit, mivel kérdésfeltevésem a tömegesedés feltételei közötti művészetre vonatkozik. Végül meg kell jegyezni előljáróban, hogy a két koncepciót nem tárgyalom teljesen átfogóan, mivel elsősorban terjedelmi okok miatt nem térek ki részletesen a tömegkultúra más elméleteire, hanem Arendt és Adorno elgondolását vezérfonalként

\* A dolgozat első megjelenésének helye: Lengyel Zsuzsanna – Jani Anna (szerk.): *A másik igazsága*. L'Harmattan, Budapest, 2012. 109–128. o.

<sup>1</sup> Túlvizet jelen kereteken, de általánosan is igaznak tűnik, hogy a tömegtársadalom fogalma negatív konnotációkat hordoz, hiszen aki a tömegszerűség, tömegesedés okozta változásokra figyel, az mérceként a hagyományos, még nem eltömegesedett viszonyokat tartja szem előtt.

veszem, miközben igyekszem megválaszolni a lehetséges ellenvetéseket álláspontjukkal kapcsolatban.<sup>2</sup>

Kiindulásként tekintsük át vázlatosan a kultúra fogalmát. A latin „*cultura*” utódaként modern nyelvekben megjelenő kifejezés nagyon sokféle módon használható. Az eredeti kifejezés a „*colo*” igéből származik, melynek alapjelentése (ápolok, gondozok) világosan utal az emberi megmunkálás, formálás jelentésszférájára. A kultúra legtágabb fogalmában a mai napig az artificialitás, az emberkéz alkotta jelleg mozzanata a meghatározó, s ez szolgál háttérként a „kultúra” kifejezés pusztán leíró használatához, amely minden emberkéz alkotta tárgyi összefüggést – például egy törzs által készített házak, fegyverek, edények összességét – kultúrának nevez. Hasonlóan tág kultúrafogalom körvonalazódik Ortega y Gasset pregnáns jellemzésében, amely kultúrának tekinti még a nem tárgyi, ember által formáltat is: „Mi más a kultúra, mint konvenció? Az őszinteség, a spontaneitás kétségtelenül a gorillát jelenti az emberben. Minden más, ami túllép a gorillán, és fölébe kerekedik, nos, az megfontolás, konvenció, művészet.”<sup>3</sup> Jelen összefüggésben ettől a tág fogalomtól eltérően a kultúra kifejezést elsősorban a magas szintű szellemi alkotásokat átfogó sajátos életterületnek tekintem, és az ilyen kultúra értelmét, motivációját tartom szem előtt. Nem szükséges ezen a ponton kitérnünk arra a Rousseau-ra visszamenő történetfilozófiai kultúraértelmezésre, amely a modernitás sajátosságaként rögzíti a kultúrát mint a művit és mesterségest, összekapcsolva egy eredeti természetesség elvesztésével, ahogy például Schiller naiv és szentimentális megkülönböztetésében is megtalálható. Ha a kultúra fogalmában a mesterségesre, az emberkéz alkotására helyezzük a hangsúlyt – és a Rousseau-féle értelmezés pusztán egy történetfilozófiai hanyatláskonceptióba helyezi el a műviséggé vált kultúrát –, akkor nem vethető fel igazán magasművészet és tömegkultúra szembeállítás.

A tömegtársadalom fogalmát szintén többféleképpen használják, közös mozzanatként mindenképpen utalva az ipari társadalom tipikus életformájára és emberi élethelyzetére. Az egyik jelentésben utalhat a világosabb szerkezetet nem mutató, egyediségükben elfojtott egyes személyek sokaságára, akiket homogenizáló hatások érnek termelési és munkaviszonyaik, valamint kulturális és politikai autoritások részéről. A tömegtársadalom utalhat továbbá széles néptömegek kulturális befolyására, mégpedig társadalmi élitek, kulturális élcsapatok ellenében, s ekkor az „eltömegesedés” vonatkozhat ezen széles néptömegek által kifejtett nyomás, illetve szívóhatás kifejezésére. Szűkebben a „tömeg” kifejezés társadalomtudományi használatában a 18. századtól kezdődően a rendi társadalom kötöttségeiből kiváló paraszti és kézműves rétegek forradalmi és emancipatorikus mozgásaira és változásaira utal.

Az alábbiakban azt a tézist fogom kidolgozni, hogy Adorno és Arendt közös álláspontja szerint *lényegi különbség* van magasművészet és szórakoztatóipar között.

<sup>2</sup> Dolgozatomat előmunkálatnak is tekintem a kultúrát tárgyaló, átfogó monografikus vizsgálódáshoz.

<sup>3</sup> José Ortega y Gasset: Renan, in: uő: *Hajótöröttek könyve. Esszéik*, Budapest, 2000. 75. o.

Tarr Béla *Kárhozata* és a *Barátok közt* szappanopera között, a *Varázshegy* és a *Romana* füzetek között nem egyszerűen graduális eltérés, hanem lényegi különbség van. Elismerhetjük, hogy lehetnek átmeneti esetek, köztes példák, melyek egyértelmű és kizárólagos hozzárendelése vagy a magasművészethez, vagy a tömegkultúrához nem könnyű, de ekkor alapjában véve nem a különbség, hanem az adott eset elhelyezhetősége kérdéses és vitatott. Hasonló szerkezetű, bár sokkal hevesebb szenvedélyeket és indulatosabb vitákat kiváltó problémakört láthatunk az abortusz megítéléséhez kapcsolódóan, nevezetesen hogy a megtermékenyített petesejt és az emberi lénynek tekintendő magzat között hol húzható meg a határvonal.

### Theodor W. Adorno művészetfelfogása és tömegkultúra-elemzése

A művészet Adorno gondolkodásában – eltekintve attól, hogy Alban Bergnél tanult komponálni – kezdettől fogva alapvető téma, amely nem csak a filozófiai elemzés tárgya, hanem ezen elemzések kifejtésmódját is meghatározza. A művészet továbbá kettős formában jelenik meg, egyrészt mint az eltömegesedett és igazgatott világ kultúripara, másrészt mint a magasművészet, amely a fennállóval szemben lehetséges ellenállás egyetlen helye. A Frankfurti Iskola talán legjelentősebb művében, *A felvilágosodás dialektikájában* Horkheimer és Adorno markáns képet rajzol az általuk „kultúriparnak” nevezett jelenségről, amelyet olyan „felvilágosodásnak” tekintenek, mely valójában a tömegek becsapása. Felvilágosodáson a szerzőpár nem történeti kort ért, hanem a fenyegetőnek megélt (külső és belső) természet uralásának állandóan félresikerülő kísérletét. A „természet” ebben az összefüggésben mindazt jelenti, amit nem emberkéz alkotott, beleértve a külső természet (dolgok, mások), és a belső természet (saját vágyak, érzések) területeit is. Horkheimer és Adorno azt akarják kimutatni, hogy messze a felvilágosodás történeti korszakán túl, az emberi történelem nem más, mint a fenti értelemben vett felvilágosodás. A „felvilágosodás” kulcsfogalmát az első fejezet dolgozza ki. Az Előszó hangsúlyozza, hogy az első fejezet „a későbbiek teoretikus alapja”, és megkísérli racionalitás és társadalmi valóság, valamint ettől elválaszthatatlanul a természet és a természet felett gyakorolt uralom összefonódását tisztázni. Az elgondolás velejét e megkülönböztetésre vonatkoztatva tömören fogalmazza meg „A történetfilozófia kritikája” című feljegyzés, amely szerint a világtörténelem filozófiai konstrukciójának meg kellene mutatnia, „hogyan miként érvényesül minden kerülőút és ellenállás dacára egyre határozottabban a következetes természeturalom, és integrál minden belső-emberit. E szempontból kellene a gazdaság, az uralom, a kultúra formáit is levezetni.”<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno – Max Horkheimer: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*, Budapest, 1990. 261. o.

A felvilágosodás dialektikája ezt az alapgondolatot különböző motívumokra vonatkoztatva akarja kimutatni, és a kultúripar koncepciója a felvilágosodás központi fogalmának egyik variációja. A kifejtés mindazonáltal töredékes marad, ahogy az előszó hangsúlyozza is: „A kultúriparról szóló fejezet a többenél is töredékeesebb.”<sup>5</sup> Érdeemes továbbá előrebocsátani, hogy a mű előmunkálatai során a szerzőpár még szót ejt arról, hogy ki fogják fejteni a tömegkultúra pozitív vonásait is, de a későbbiekben ebből semmi nem valósul meg, ugyanúgy, mint ahogy elmarad a felvilágosodás és az észfogalom pozitív aspektusainak kifejtése is. „»Hosszú részek«, hangzott azután egy a könyvkiadásból kihagyott mondatban az 1944-es, fénymásolt kiadásban, »régóta ki vannak fejtve, csak a végső szerkesztést igénylik. Ezekben a tömegkultúra pozitív aspektusai is megfogalmazódnak.«”<sup>6</sup>

A felvilágosodás dialektikájának tematikus egysége a kultúripar koncepciója, amely azt hivatott indokolni, hogyan határozza meg az igazgatott világban a munkán kívüli időtöltést is ugyanaz a rendszer. Horkheimer és Adorno alapgondolata értelmében le kell leplezni azt az üzemet, mely műalkotásként akar prezentálni sematikus, könnyen emészthető termékeket, és ezáltal a tömegek becsapását, manipulálását szolgálja. Az elképzelés előfeltételezi, hogy a művészet lényege szerint nem lehet egyszerű fogyasztás tárgya. Vonatkozó fejtegetéseikben Horkheimer és Adorno a művészet és a kultúra lehetőségfeltételét vizsgálják a tömegtársadalom és a szórakoztatóipar feltételei mellett. A kultúra fogalma közben jellegzetesen kétértelművé válik: egyrészt a kultúra látszatszerű, elvonja a figyelmet a társadalmi-gazdasági ellentmondásoktól, amelyeket ezáltal örökkévalóvá tesz. Másrészt a kultúrában kifejeződik a gyakorlat követelményeitől megszabadult élet utáni vágyódás, s így artikulálódik egy, a fennálló viszonyok ellen irányuló többlet. Az autonóm műalkotások megmenekülnek a szociális konformizmustól, nem mindig ugyanazt mondják, hanem valami mást, újat, s ezzel valamilyen egyszerűséget képviselnek az azonossággal és egyformasággal áthatott világban. Problematikussá válik ez a teljesítmény a 20. században, amennyiben az autonóm művészet lehetősége beszűkül. A kultúra műveit beszívja a világot átfogó kultúripar, amely végső soron önmagát nyújtja: „A kultúra ma mindent egyformasággal sújt. A film, a rádió és a magazinok egyetlen rendszert alkotnak.” Ahelyett, hogy informálna, felvilágosítana, a kultúripar a tömegek gigantikus becsapásává válik, amennyiben elzárja az utat a valódi tapasztalatoktól, és pusztán dezintegráló és infantilizáló feloldódást nyújt, amely egyrészt a kultúrát zülleszt le, másrészt ezzel összefüggésben a szórakoztatást szellemíti át.<sup>7</sup> A szerzőpáros meggyőződése szerint a kultúripar puha eszközökkel eléri azt, hogy egy manipulálható tömeg jöjjön létre, amely már nem pusztán képtelen az ellenállásra, de még csak nem is áll szándékában semmi ilyesmi, mivel egyetért mindazzal

<sup>5</sup> I. m. 17. o.

<sup>6</sup> Rolf Wiggershaus: *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*, München – Wien, 1988. 360. o.

<sup>7</sup> Adorno – Horkheimer, i. m. 147., 173. o.

és helyesli mindazt, ami van. A kultúripar termékei a fennálló társadalom problémáiról el akarják terelni a figyelmet, feledtetni akarják azokat, távolról sem kívánván felvilágosítani azokról: ez a fajta termelés ígérete szerint „a mindennapokból való menekülés”, de „a kultúripar édenkertként kínálja fel újra ugyanazt a mindennapiságot. *Escape és elopement* (menekülés és szökés) eleve csak arra való, hogy visszavezessen a kiindulóponthoz. A szórakozás csak táplálja azt a rezignációt, amely beléje akar feledkezni.”<sup>8</sup>

Adorno világosan megfogalmazza, hogy a kultúripar kifejezéssel voltaképpen a tömegkultúra kifejezést váltották le: „A kultúripar szót először *A felvilágosodás dialektikájában* használtuk. Vázlatainkban a tömegkultúráról volt szó. Kicsereeltük a kifejezést a „kultúriparral”, hogy elejétől fogva kizárjuk azt az értelmezést, amely a tárgy ügyvédeknek kellemes: hogy valamilyen magukból a tömegekből spontán módon eredő kultúráról lenne szó, a népművészet jelenlegi formájáról. [...] Minden ágában többé-kevésbé tervszerűen állítanak elő termékeket, amelyek a tömegek általi fogyasztáshoz vannak igazítva, és e fogyasztást önmagukból nagymértékben meghatározzák.”<sup>9</sup> Az ipar kifejezés használatát tehát a tervszerű, mégpedig a tömegek általi fogyasztásra hangolt előállítás indokolja. Fontosabb azonban az a gondolat, hogy a szóban forgó termékek meghatározzák azt, ahogyan a tömegek fogyasztják őket. Adorno ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy az ipar ebben az esetben nem a termelési folyamatra, hanem a téma sztenderdizálására és a terjesztési technikák racionalizálására vonatkozik.<sup>10</sup> A létrehozás mikéntje ennél fogva szükségképpen háttérbe szorítja a műalkotás döntő vonását, egyszerűségét. A „kultúripar” kifejezésben óhatatlanul benne rejlik, hogy nem egyszerűen a tömegkultúra jelenségét tartja szem előtt, hanem ezenfelül még valamilyen értelem-ben (az alkotás, terjesztés, befogadás szintjén) bevonja a termelés kategóriáját is.

Adorno az 1971-ben posztumusz megjelent *Estétikai elméletben* sokkal differenciáltabban dolgozza ki művészetfilozófiáját, mint *A felvilágosodás dialektikájában*, és a részletesebb művészetfogalom jobban el is határolódik a tömegművészetétől. Érdeemes tehát főleg azokat a mozzanatokat kiemelni az alábbi rekonstrukcióban, amelyek ebből a szempontból relevánsak. Jellemző a mű kifejtésére, amelynek elvét Benjamintól veszi át, hogy nem lineáris szerkesztésű gondolatmenettel van dolgunk, hanem súlypontok köré szerveződő, aforisztikus fogalmazásra is hajló gondolati építkezéssel. A felépítés elve azon alapul, hogy Adorno nem szisztematikus kifejtéssel, hanem a konstellatív ábrázolás komponálásra emlékeztető eljárásával fejt ki mondandóját, és egyes, esszesszerűen összefüggő elemek értelmezését nyújtja deduktív levezetés helyett.

<sup>8</sup> I. m. 172. o. Ehhez kapcsolódóan fogalmazza meg a szerzőpáros a kultúripar észrevétlen, apologetikus teljesítményét: „Szórakozásnak átadni magunkat (*Vergnügen*) annyi, mint egyetérteni.” (174. o. – a fordítást módosítottam O. Cs.).

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno: Résumé über Kulturindustrie, in: uő: *Gesammelte Schriften*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1997. 10/1 köt., 337. o.

<sup>10</sup> I. m. 339. o.

Adorno esztétikán Hegel nyomán lényegében a művészet filozófiáját érti, és saját gondolkodását kifejezetten az értékelése szerint legfejlettebb művészet, a modern művészet filozófiájának tekinti, miközben fő tájékozódási pontja a klasszikus modernség – Schönberg, Kafka, Joyce, Proust, Beckett. Adorno kiindulópontja a kultúrpeszsimista meggyőződés, mely a náci terrorral szembesülve úgy véli, a kultúra félresiklott, elvétette eredeti célját. A diagnózis azt előfeltételezi, hogy a kultúra célja az emberiség humanizálása, és ez a humanizálás tűnik teljesen reménytelennek a 20. század katasztrófái láttán. Auschwitz után nem lehet művészileg töretlenül tovább alkotni, és az esztétikai elmélet sem tehet úgy, mint ha semmi sem történt volna, már nem magától értetődő a töretlen bizalom a művészet és kultúra humanizáló hatásában. Adorno nem a művészek munkáját akarja letiltani, hanem nyomatékosan jelezni kívánja a történeti törést, amely a kortárs barbárság láttán következett be a kultúra értelmezésében. A művészet és kultúra tárgyalásában tovább él *A felvilágosodás dialektikájának* katasztrófaperspektívája.

Adorno a művészet társadalomkritikai és forradalmi potenciálját, Benjaminnal ellentétben, nem a tömegművészetben, hanem az autonóm műalkotásban pillantja meg. Míg a Horkheimerrel közös műben a művészet mint kultúripar a tömegek becsapását jelentette, amennyiben egyre újabb, s így végül kielégíthetetlen étvágyat alakít ki az attrakció és szenzáció iránt, amely eltérít a valóságra vonatkozó reflexiótól, addig az *Esztétikai elmélet*ben a művészet nem jelenthet utat a remélt boldogsághoz, hiszen akkor közösködne a hazug kultúriparral. Forradalmi szerepe pusztán annyi maradt, hogy ellenállhat a tömegművészetnek és kultúriparnak, és ezt az ellenállást a rút, a fekete, a közölhetetlen rehabilitációja révén valósíthatja meg. Ennek viszont ára van: a művészet politikailag hatástalan, nem foglal állást. Mindazonáltal Adorno úgy véli, a műalkotások igazságtartalmának van politikai dimenziója, amennyiben kifejezi az ellentmondások leghaladóbb tudatát lehetséges megbékélésük horizontjában.

Adorno megkísérli a művészetet mind öntörvényűségében, mind társadalmi beágyazottságában felmutatni, kiindulva abból, hogy a művészet fogalma nem ragadható meg egyszerű definícióval, kizárólag mozzanatainak történetileg változó konstellációi révén. A művészet a természetet uraló ész egyik formája, mivel a műalkotások létrehozása során „nyersanyagot” – nyelv, hangok, színek – állítanak össze valamilyen egységgé. Az ezen egységet kialakító instancia Adorno szóhasználatában „racionalitás”, s ennél fogva minden műalkotás racionális konstrukció eredménye. Csak ennek eredményeként tapasztalhatjuk a műalkotást önmagában összefüggőnek és koherensnek. Adorno számára döntő, hogy a nyersanyag racionális összeillesztése olyan radikális, hogy a művek koherenciájukban is rejtélyessé válnak, mivel az ésszerű konstrukció nem végezhető el egyszerűen. A műalkotás befogadója a nyersanyagot annak olyan individualitásában tapasztalja, amely nem elérhető az egyszerű leírás számára, s Adorno meggyőződése szerint ez szólít meg elsősorban a műalkotások esetében: „Minden műalkotás, és a mű-



vésznet egészében véve, rejtély; ez kezdettől fogva irritálta a művészet elméletét. Hogy a műalkotások mondanak valamit, és ugyanazzal a lélegzettel elrejtik azt, ez a rejtélyjelleg a nyelv szempontjából fogalmazza meg.”<sup>11</sup> A műalkotások tehát nyelvhez hasonlóak anélkül, hogy egyszerűen lefordíthatóak lennének valamelyik természetes nyelvre. A nyersanyag felszabadításával a művészet a különféleség, a sokféle megmentését hajtja végre, amely különben az ész uralomra törő viszonyulása miatt eltűnik. A művészet így megmenti a nem-azonost, de eközben nem töri meg vagy haladja meg valójában az ész uralomra törő erejét, mivel a műalkotás az ész nélkül nem lehetséges. A nem-azonos megmentése a látszat révén történik, s egyedül így lehetséges a racionálisan meghatározott világban. Látszaton Adorno a művészet megalkotott jellegét érti, ami lehetővé teszi elkülönülését a közvetlen empirikus valóságtól.

Az így leírt teljesítményre mindazonáltal Adorno szerint nem mindenfajta művészet képes. Az *Esztétikai elmélet* kiindulópontja a klasszikus modern művészet „szituációja”, a radikálisan modern avantgárd (Baudelaire, Schönberg, Beckett), kiegészítve a kultúriparral, amely a „művészet művésztelenségével” szórakoztató termékeket állít elő, és esztétizálja az árufölösleget. Adorno érdeklődése arra a művészetre irányul, amely autonómmá vált azáltal, hogy minden kultikus kötődésből kilépett és saját törvényeket alakított ki. Ez az autonómia csak a modern művészetben jelenik meg igazán, mert itt bizonyítja minden mű függetlenségét a megelőző művek művészeti mintáitól, ami a maga részéről feltétele annak, hogy a racionális konstrukció kiépüljön az esztétikaiban, és a nyersanyag megjelenhesen a maga individualitásában. A művészet mint a nem-azonos megmentése továbbá a természeti szép rehabilitálását jelenti, amennyiben a művészet az egyetlen megnyilvánulása az ész uralma által el nem torzított természetnek.

Az elméleti előzmények felől nézve Adorno Kant és Hegel elgondolásának mozzanatait kísérli meg összekapcsolni. A művészetet azon racionalitás intenzív artikulációjának tekinti, amely a társadalomban egyébként is működik. Ehhez kapcsolódik, hogy a történeti mozzanat konstitutív a műalkotásokban, mivel a mű „korának maga számára nem tudatosított történetírása.”<sup>12</sup> E művészettelfogás

<sup>11</sup> Adorno, *Gesammelte Schriften*, i. m. 7. köt., 182. o.

<sup>12</sup> I. m. 272. o. Adorno művészetre vonatkozó történelemfilozófiai elgondolását Walter Benjamin nagymértékben befolyásolta. E hatás egyik fontos tényezője a művészet történelmen kívüli jellege, hiszen ez ad arra lehetőséget, hogy a műalkotás saját korának öntudatlan történetírása legyen. Benjamin egy levélben így fogalmazza meg műalkotás és történelem viszonyát: „Számomra végérvényesnek tűnik, hogy nincs művészettörténet. Amíg például az emberi élet időbeli történésének összekapcsolása nemcsak a kauzálisan lényegit hozza magával, hanem anélkül a fejlődés, az érettség, a halál és az emberi élet egyéb kategóriái lényegében nem léteznének, addig egészen másképp áll a helyzet a műalkotással. Ez lényege szerint történelem nélküli. Az ilyen kísérlet, hogy a műalkotást beállítsák a történelmi életbe, nem nyit olyan perspektívákat, amelyek legmélyére vezetnek [...] A kurrens művészettörténet mindíg csak anyagtörténethez vagy formatörténethez lyukad ki, amelyhez a műalkotások csak példákat, mintegy modelleket kölcsönöznek.”

világos társadalomfilozófiai relevanciával bír, mivel a kritikusan szemlélt társadalom szempontjából a művészet eleve polemikus, s így a szabadságnak és a fennálló bírálatának a helye: „A művészet a társadalom társadalmi antitézise, nem vezethető le közvetlenül abból.”<sup>13</sup> Csak mert megkülönbözteti magát az empirikus társadalmi világtól, ezért képes arra kritikusan vonatkozni, hiszen csak így van biztosítva, hogy nem olvad bele a világba. A gondolat könnyen észrevehető variánsa Hegel elképzelésének, csak nem a filozófia, hanem a művészet nyújtja saját korának megragadását. Adorno ugyanakkor átértelmezi Hegelhez képest művészet és filozófia viszonyát, elvetve a filozófia hierarchikus fölérendeltségét. Míg Hegel számára a művészet tökéletlen formában nyújtja ugyanazt, amit a filozófia tökéletes formában, addig Adornónál a filozófia rá van utalva a művészetre anélkül, hogy azt meg tudná haladni.

Adorno a műalkotások létezésének sajátosságát azzal a tézissel ragadja meg, hogy a művek nem léteznek, hanem „keletkezések” (*Werden*). A művek folyamatjellegének gondolata azzal függ össze, hogy azok a szemlélődő pillantás alatt meg elevenednek, és folyamattá válnak, amit nem lehet statikus létezésnek tekinteni. A folyamatjelleg másként szólva a művek sajátos megszólalása, megjelenése, amit Adorno kiegészít azzal, hogy ebben a mű egyúttal el is rejti azt, amit mond. E két mozzanat együtt alkotja a műalkotások rejtély voltát. A művek így Adorno szerint olyan elrendezések, melyek folyamatszerűen válnak tapasztalattá, miközben ugyanakkor szükségük van valamilyen hordozóra, amin megjelenhetnek. A műalkotások ennek értelmében másodfokú dolgokként határozhatók meg, amelyeknek szellemi képződményként igazságtartalmuk van.<sup>14</sup>

Az *Esztétikai elméletben* körvonalazódó filozófia, a mű jelentős művészetfilozófiai hatásától eltekintve, a művészet tapasztalatába visszavonuló gondolkodást jelez, amely reméli, hogy műalkotásokhoz való viszonyában igazság mutatkozik meg. A filozófia maga válik esztétikaivá, amennyiben a művészet tapasztalatára korlátozva saját fogalmaint csak e tapasztalat nem megfelelő megfogalmazási kísérleteiként tudja megragadni. Az „esztétikai elmélet” így Adorno számára nem az esztétikum elmélete, hanem olyan esztétikai tapasztalat, amely az elmélet elégtelenségét veszi alapul.

Alábbiakban nem foglalkozom Adorno elképzeléseinek olyan korrekciójával, amelyek azt vetik a szemére, hogy nem volt képes érzékelni pozitív tendenciákat a tömegkultúrában. Példaként rögtön Albrecht Wellmer idézhető: „Benjamin a technicizált tömegkultúrában felfedezi az ember ipari társadalom okozta pszichikai szétrombolódásának ellenméréget; Adorno viszont mindenekelőtt az alkalmazkodás és a pszichés manipuláció közegét látta benne. Érdekes ez a szemben-

(idézi Radnóti Sándor: *Krédó és rezignáció. Esztétikai-politikai tanulmány Walter Benjaminről*, Budapest, 1999. 51–52. o.)

<sup>13</sup> I. m. 7. köt., 19. o.

<sup>14</sup> I. m. 7. köt. 152. o.

állítás: úgy gondolom, hogy Benjamin – a filmtől a rockzenéig – a modern tömegművészet olyan potenciáira irányította rá a figyelmet, amelyeket Adorno egyfajta tradicionalizmus és elméleti elfogultság alapján képtelen volt észrevenni. A rockzene mint „indusztriális népzene” érdekes jelenség; véleményem szerint a rockzenében és a vele létrejött beállítottságokban, észlelési módokban és készségekben legalább annyira ott rejlik az esztétikai kultúra demokratizálásának és felszabadításának potenciálja, mint a kulturális regresszióé. Az ilyen ambivalenciákat például a dzsessz esetében Adornóval szemben meg kellene védenünk.”<sup>15</sup>

### Hannah Arendt: a tömegkultúra és a magasművészet ellentétének átfogalmazása

Hannah Arendt számára a művészet elemzése nem állt gondolati törekvéseinek középpontjában, sokkal inkább foglalkoztatta a politikai tér és uralom, a nyilvános cselekvés vizsgálata. A filozófusnő mindazonáltal szenvedélyes olvasó és művészetbarát volt, aki számos irodalmi tárgyú esszét jelentetett meg. A kultúrára vonatkozó reflexiói abból indulnak ki, hogy a 20. század sajátos helyzetét tömegtársadalomként jellemzi. Arendt egyike az első gondolkodóknak, akik artikulálják az eltömegesedés jelenségét, mégpedig nem csak politikai értelemben, hanem a kultúra vonatkozásában is. Szóhasználatában a tömegtársadalom döntő ismerve, hogy megszűnnek azok a lehetséges rétegek, ahova mindazok, akik bármilyen okból szemben állnak a társadalommal mint átfogó elvárások egyfajta rendszerével, vissza tudnak vonulni.<sup>16</sup> Arendt szóhasználatában a társadalom elsősorban az anonim tömeg közvetítette elvárásrendszer, amely – Heidegger az-ember elemzése nyomán – homogenizáló tendenciáival veszélyezteti a saját életem élését. A kultúra elemzésében e sajátos szituáció megragadása céljából a filozófusnő bevezeti a műalkotások és szórakoztatóipari termékek (*entertainment industry*) szembeállítását. A szórakoztatóipar elgondolása Arendtnél világos párhuzamokat mutat Horkheimer és Adorno „kultúr ipar” koncepciójával. Döntő különbség mutatko-

<sup>15</sup> Albrecht Wellmer: Igazság, látszat, megbékülés. A modernitás esztétikai megmenekítése Adornónál, in: uő: *A modern és a posztmodern dialektikája. Az észkritika Adorno után*, Budapest, 2008. 58. o.

<sup>16</sup> „Az individuum helyzetét illetően [...] van egy fontos különbség a társadalom korábbi stádiumai és a tömegtársadalom között. Amíg maga a társadalom a népesség bizonyos osztályaira korlátozódott, addig meglehetősen jók voltak az individuum túlélési esélyei a társadalom kényszereivel szemben; ez annak volt köszönhető, hogy a népességen belül egyidejűleg léteztek egyéb, nem társadalmi rétegek is, amelyekbe az egyes ember elmenekülhetett [...]. Az individuum kétségbeesése a tömegtársadalom feltételei közepette jórészt abból következik, hogy a menekülés eme útjai most már bezárultak, mert a társadalom a népesség minden rétegét magába olvasztotta.” (Hannah Arendt: *Múlt és jövő között*, Budapest, 1995. 207. o.)

zik abban, ahogy Arendt, illetve a szerzőpáros elutasítja a tömegkultúrát: előbbi számára a szellemi orientáció funkcióját nem képes betölteni a szórakoztatóipari termék, de ettől függetlenül megvan a maga pozitív teljesítménye, mert a szórakozás biológiai igényét kielégíti. Horkheimer és Adorno ezzel szemben a tömegkultúrát a fennálló stabilizálására szolgáló „becsapás”-ként értelmezik, amely segít elviselhetővé tenni az elviselhetetlent.

Érdemes Arendt azon megjegyzéséből kiindulni, mely szerint a tömegtársadalom fő jellemzője a kultúra szempontjából a szabadidő megnövekedése: „mivel a »jó társaságként« felfogott társadalom a népesség azon rétegeit foglalta magában, amelyek nem csupán a gazdagság, hanem a szabad idő, vagyis a kultúrának szentelt idő felett is rendelkeztek, a tömegtársadalom valóban olyan új helyzetet jelent, amelyben a népesség nagy tömege olyan mértékben szabadul fel a fizikailag megterhelő munka súlya alól, hogy szintén elegendő szabadideje marad a »kultúra« számára”.<sup>17</sup> A kortárs szociológiai megközelítések megerősítik ezt a megfigyelést, ahogy az jól látható például Schulze *Élménytársadalom* című, nagy hatású, 1992-ben közzétett munkájából is, melynek központi terminusa, az „élménytársadalom” alapul azon a folyamaton, hogy a szabadidő megjelenik a 19. században, tehát nagyszámú embernek már nem az a legfontosabb teendője, hogy saját létfeltételeiről gondoskodjon, hanem hogy értelmet adjon sok szabadidejének és életének.<sup>18</sup>

A művészet sajtószerűségét Arendt a művész kitüntető teljesítménye által próbálja megragadni: „azon tárgyak autentikus létrehozója, amelyekben az egyes civilizációkat átlélekészítő szellem lényege megmutatkozik, és amelyek erre marandó tanúbizonyságul szolgálnak az utókor számára.”<sup>19</sup> Arendt szemére lehet vetni, nem is kísérli meg, hogy definiálja a művészetet vagy a művészt. Erre az ellenvetésre válaszolva egyrészt hivatkozhatunk arra, hogy a műalkotások nagyfokú individualitása nehezé teszi, hogy általános definíciót adjunk róluk, azaz amit általában tudunk mondani a műalkotásokról, az semmitmondó. Jól látható ez ugyanennek a másik oldalán, nevezetesen hogy egy műalkotás leírásához, értelmezéséhez általában nem elégségesek a megszokott és bevett nyelvi kifejezések, hanem valamifajta nyelvet kell találni hozzá, mindenesetre nem könnyű megfogalmazni, miről is van szó. Arendt egy ilyen érvet megfogalmaz, bár nem a műalkotások, hanem az egyén sajátos egyszerűsége kapcsán, amelyre nincsenek álta-

<sup>17</sup> I. m. 205. o. A totalitarizmus-könyv más szempontból ragadja meg a „tömeg” jelentését: „A »tömegek« kifejezés csak abban az esetben alkalmazható, ha olyan emberekről van szó, akik pusztán számszerűségük miatt vagy közömbösségük okán – esetleg e kettő kombinációja folytán – nem integrálhatók politikai pártokba, helyi önkormányzatokba, szakmai szövetségekbe vagy szakszervezetekbe. Potenciálisan minden országban léteznek az ilyen értelemben vett tömegek, és ezek alkotják a többséget” (Hannah Arendt: *A totalitarizmus gyökerei*, Budapest, 1992. 381. o.).

<sup>18</sup> Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M. – New York, 1993. 54. sk. o.

<sup>19</sup> Hannah Arendt: A kultúra válsága, in: uő: *Múlt és jövő között*, i. m. 207. o.

lános kifejezéseink.<sup>20</sup> Másrészt azt mondhatjuk az ellenvetésre, hogy Arendt nem kimerítő meghatározást kíván adni a művészetről ezen a helyen, hanem mindössze a szórakoztatóipari termékektől akarja elhatárolni, és szemmel láthatóan elégségesnek gondolja ezt az elhatárolást. Bárhogy álljon is a dolog, magánál Arendtnél nem kapunk választ arra a kérdésre, befolyásolja-e magas- és tömegkultúra szembeállítását, ha a művészet centrumát nem annyira szellemi tartalmában, mint inkább a művészi formában látjuk, ahogy ez az utóbbi felfogás karakterisztikus jellemzője a modern művészetnek.

Érdemes itt kitérni a művészetnek egy olyan szociológiai elemzésére, amely Arendt alapmeggyőződésével ellentétes. A művészet szociológiai megközelítése gyakran sajátos optikához kapcsolódva abból az előfeltevésből indul ki, hogy a művészet hatékony eszköze annak, ahogy bizonyos társadalmi rétegek eltérő státuszukat kialakítják, és különállásukat őrzik más rétegekkel szemben. Ebben a beállításban a tömegkultúra kialakulása egyáltalán nem problematikus fejlemény, hiszen mindössze a megfelelő szélesebb társadalmi rétegek vonatkozó igényeinek lecsapódása. A magasművészet védelmezése pedig nem más, mint privilegizált csoportok érdekeinek tudatos vagy nem tudatosított képviselője. Az álláspont részben épít arra a megfigyelésre, hogy nagyon vitatott a különböző művek megítélése, és ezért érdemes felvetni, hogy a művek értékelésének eltéréseit jobban lehet magyarázni. Látni kell, hogy ez a megközelítés eleve kevésbé akar belemenni a kulturális alkotások közti különbségek esetleges tartalmi dimenziójába. Ehelyett azt hangsúlyozza, hogy a befogadás elmélyültsége, készségei, megszerzendő gyakorlata bizonyos társadalmi státuszt feltételez szabadidőben, anyagi forrásokban, műveltségben. Ezzel a lépéssel viszont bizonyos értelemben megfosztja a műalkotásokat tartalmuktól, és lementszi azok igényeit, hiszen egyszerű státuszszimbólumok szintjére helyezi őket. Wagner-operát hallgatni ugyanolyan státuszszimbólum, mint Armani-öltönyt vagy Rolex-órát hordani. Itt viszont háttérben marad egy döntő összefüggés: nem tagadva a sznobizmus lehetőségét, könnyű belátni, pusztán státusz jelzésére sokkal egyszerűbb drága ruhát és autót mutogatni, mint nehezen fogyasztható műalkotásokkal tölteni az időt. Ha a műveket pusztán státuszjelzőnek tekintjük, akkor nehéz indokolni, miért lenne érdemes fáradságos státuszszimbólumokat beszerezni. Pontosabban fogalmazva, ez a feltevés a műalkotásokkal foglalkozó egyén perspektívája fölé helyezi magát, hiszen nyilvánvalóan egyetlen műalkotásokkal foglalkozó személy sem gondolja azt, hogy ő most azért hallgat Wagnert, nézi Hencze Tamás képét, mert ezzel elkülöníti magát az alacsonyabb osztályoktól. Konkrét példaként meg lehet említeni a kultúrszociológia perspektíváját képviselő tanulmányt Gans tollából,<sup>21</sup> aki abból indul ki, hogy népszerű és magaskultúra megkülönböztetése nem pusztán kétféle kultúra értékeslegesen szembeállítása, hanem valójában a jó életről szól, hiszen arról akar dön-

<sup>20</sup> Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München – Zürich, 2002. 17. o.

<sup>21</sup> A Wessely Anna által szerkesztett *A kultúra szociológiája* (Budapest, 2003) című kötetben.

teni, hogyan kell a szabadon alakítható időt tölteni. Gans mindazonáltal összekever két dolgot: a kétféle kultúra megkülönböztetése magában véve nem akar a jó életről dönteni, csak világossá akarja tenni, hogy az azonosan „kultúra” névvel illetett termékek és szabadidős tevékenységek lényegesen különbözőek lehetnek, akár funkciójukat tekintve is, és ennél fogva értékelő különbségeket is tehetünk. Mindenfajta értékelő különbség eleve elutasítása nyilvánvalóan nem tartható, és vélhetően csak a moralizáló kultúrpolitikák ellenreakciója. A kultúrszociológia nézőpontja ezzel szemben határozottan nem akar értékelni, csak azt vizsgálja, milyen társadalmi különbségeket tükröz a kultúrafogyasztás különbsége, és szélsőséges formájában azt állítja, hogy a kultúra nem más, mint hatékony rendszere a társadalmi különbségek fenntartásának. Ezt az álláspontot képviseli egyébként Pierre Bourdieu elgondolása is. E megközelítés alapvető hiányossága abban áll, hogy pusztán kívülről, kizárólag szeparációs segédeszközként tekint a művészetre és a műalkotások befogadására.

Arendt a társadalom fogalmát implicit módon adja meg: amit társadalmon ért, az a helyzet úgy írható le, hogy vannak vele szemben más népességcsoportok, tehát másként fogalmazva a népesség foglalja magába a társadalmat: „Amíg maga a társadalom a népesség bizonyos osztályaira korlátozódott, addig meglehetősen jók voltak az individuum túlélési esélyei a társadalom kényszereivel szemben; ez annak volt köszönhető, hogy a népességen belül egyidejűleg léteztek egyéb, nem társadalmi rétegek is, amelyekbe az egyes ember elmenekülhetett.”<sup>22</sup> A sokaság viszont az életfolyamat szükségleteihez tartozó szórakozást akar, s ezáltal Arendt számára adódik a műalkotások és szórakoztatóipari termékek szembeállításának nehézsége. A német filozófusnő alapvető fogalmi megoldása abban áll, hogy már a szóhasználat szintjén szembeállítja a kultúrát és a szórakozást. Az eltérő fogalmak jelzik, a két jelenség nem egy nembe tartozik, nem ugyanannak alacsonyabb és magasabb szintű megvalósulását alkotják. Arendt gondolati építkezésében ebből az a következmény adódik, hogy nem merül fel igényes és kommersz művészet szétválasztásának problémája, hiszen a tömegkultúra egyáltalán nem művészet, hanem a pihenést szolgáló fogyasztási cikk. Az emberi létezés döntően más dimenzióihoz rendelődik hozzá a műalkotás és a szórakoztató fogyasztási eszköz, nevezetesen előbbi a világisághoz, utóbbi a biológiai életfolyamathoz. A kultúra, hasonlóan a politikához, az ember kitüntetett képességei közé tartozik, amelyek túlmutatnak a pusztá életfolyamaton, s ennyiben szembeállítják őt az állatok, illetve az élőlények világával. Mind a kultúra, mind a politika hordozója a nyilvános tér, ami tartós megjelenési lehetőséget biztosít a műalkotásoknak és a politikai tetteknek.

A szórakoztatóipar nem leértékelő jelentéssel bír Arendtnél: „A tömegtársadalom ezzel szemben nem kultúrát, hanem szórakozást akar, s a szórakoztatóipar által kínált portékát valójában éppúgy fogyasztja, mint bármely más fogyasztási

<sup>22</sup> Arendt: *Múlt és jövő között*, i. m. 206–207. o.

cikket. A szórakozáshoz szükséges termékek a társadalom életfolyamatát szolgálják, jóllehet ehhez talán nem olyan fontosak, mint a kenyér és a hús. Időtöltésre szolgálnak, ahogy mondani szokás, s az az üres idő, amely ily módon telik, nem a szó valódi értelmében vett szabad idő – vagyis olyan idő, amelyben szabadok vagyunk a világ és a kultúra számára –, inkább amolyan maradék idő, amely persze éppúgy biológiai természetű: a munkával és az alvással töltött idő után marad.<sup>23</sup> Vegyük komolyan, amit Arendt állít: a szórakoztatóipari terméket a szórakozás folyamán „fogyasztjuk”, hasonlóan a táplálkozáshoz. A látszólag problémamentes gondolat felvet néhány nehézséget. Biztosan félrevezető azt állítani, hogy a szórakozás fogyasztja a tárgyát, mivel a szórakoztatóipari termékekre is igaz az, amit Arendt az előállítás kapcsán vet fel, nevezetesen hogy tárgyi produktumokról, termékekről van szó, amelyek nem szűnnek meg létezni fogyasztásuk eredményeképpen. Ezzel viszont kiéleződik az a kérdés, mit ért Arendt szórakozáson, amire nézve nem ad további támpontot.<sup>24</sup>

Kézenfekvő ezen a ponton azt kifogásolni, hogy Arendt jogosulatlanul értéke-li le a népszerű, avagy tömegkultúrát. Hangsúlyozni kell, hogy nem leértékelés-ről van szó, hiszen igenis elismeri a szórakozás igényét, s annak kielégítését is: „amennyiben a szórakoztatóipar saját fogyasztási cikkeit termeli, éppúgy nem vethetjük szemére termékei múltkonyságát, ahogyan egy pékségre sem neheztelünk azért, mert áruja tönkremegy, ha nem fogyasztjuk el azonnal.”<sup>25</sup> Ahogy a bevezetőben utaltam rá, bonyolítja a helyzetet a kultúra kifejezés használatának tágassága, mivel ez a szó szociológiai, etnológiai értelemben jelenthet egészen átfogóan bármiféle mesterségesen előállított tárgyat és ezen tárgyak összességét. Arendt számára a kultúra kifejezés nyilvánvalóan szűkebb terjedelmű, s kiemelkedő művészetet, magaskultúrát ért rajta, amihez indoklást is fűz: „A kérdés itt nem az, hogy a világiság, egy világ előállításának és megteremtésének képessége szerves része-e az emberi »természetnek«. Tudjuk, hogy léteznek világ nélküli és

<sup>23</sup> Arendt: *Múlt és jövő között*, i. m. 212. o.

<sup>24</sup> A témára vonatkozó egyik diskuszióban még annyit hozzászól mindehhez: „Egyáltalában véve, semmiképpen nem vagyok a szórakozás és a szórakoztatóipar ellen, ha csak szórakoztatja az embert. De különbség van szórakozás és öröm között. Egy tárgy például okozhat örömet, de nem tud szórakoztatni. A szórakozás veszélye épp az, hogy teljességgel az életből származik és ezáltal olyan intenzitást érhet el, amelyet az öröm mint öröm sosem. Valami nagyon hasonló érvényes a fájdalom és szenvedés különbségére. A fizikai fájdalom olyan intenzitást érhet el, amely a világot teljességgel kizárja. Az ilyen kizárólagossággal nem így van a szórakozás esetében. Ha fél kiló epert megeszem, akkor még mindig a világra vonatkozom. De még ha a szórakozás nem is olyan világtól elidegenítő és életre vonatkoztatott, mint a fájdalom, lényegében még így is az élet fenomenje marad, míg az örömben mintegy a világba tudok belefeledkezni. E nélkül a saját magam és a saját életem iránti érdek nélkül nem létezhet egy tulajdonképpeni kultúrérzék.” (Hannah Arendt: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München, 1994. 303–304. o.)

<sup>25</sup> Arendt: *Múlt és jövő között*, i. m. 213. o.

nem e világra való emberek; az emberi élet mint olyan csak annyiban igényel egy világot, amennyiben itt-tartózkodása idejére földi otthonra van szüksége. Egy adott kor emberei számára természetesen mindaz földi otthonként szolgálhat, amit menedéknak építenek, hogy tető legyen a fejük felett... A földi otthon csak akkor válik a szó valódi értelmében vett világgá, ha az emberek által készített dolgok összessége olyan módon szerveződik, hogy képes ellenállni az ott élők emésztő életfolyamatának, s ily módon hosszabb életű, mint ők. Csak ott beszélhetünk kultúráról, ahol ez a fennmaradás biztosított, és csak ott eshet szó műalkotásokról, ahol mindenféle hasznosságtól és funkcionalitástól függetlenül létező, minőségükben mindig változatlan dolgokkal találkozunk. – Ezen megfontolások alapján a kultúra bármely tárgyalásának valamiképpen a művészet jelenségéből kell kiindulnia.”<sup>26</sup>

Felvethető még az az ellenvetés is, hogy a művészet vagy magaskultúra bizonyos alkotásai tisztán, vagy legalábbis elsősorban élvezetszerzésre töreksenek, mivel formai, szerkesztési megoldásokat csak így lehet érteni, s ezért az élvezetszerzésben a műalkotások hasonlóak a tömegkultúra termékeihez. Erre azt lehet válaszolni, hogy a műalkotásokat nem lehet kizárólag formai élvezetek alapján értelmezni, mivel ez tartalmi jellegük elhanyagolását jelentené. Elvileg meg lehetne továbbá kísérlni, hogy értékbeli különbséget állítsunk fel a műalkotások okozta élvezetek és a szórakozáshoz szükséges élvezet között, de ezzel jelen összefüggésben nem kell foglalkoznunk, mivel Arendt nézőpontjából ez még akkor is kevés lenne, ha sikerülne.

Hannah Arendt álláspontját tárgyalva szükséges még válaszolni arra a tipikus ellenvetésre is, amelynek értelmében magaskultúra és tömegkultúra megkülönböztetése lehetetlen, mivel nem lehet világos határt húzni a művek két halmaza közé. Ezt az érvet csak részben kell elfogadni. Természetesen vannak megítélési nehézségek, és a művészetek esetében ezek még ráadásul rendszeresen visszatérő, krónikus megítélési bizonytalanságok is. De ebből nem következik, hogy ne lehetne egy nem-diszkrét különbségről beszélni, amely nem zárja ki nehezen megítélhető határesetek lehetőségét. Ennek plauzibilitásához csak arra kell gondolni, hogy nem okoz gondot különbséget tenni, mondjuk, egy sláger és Bartók vonós-negyesei között. Általánosabban fogalmazva, még ha el is ismerjük vitatható esetek lehetőségét, fenntartható a két markánsan eltérő igény közötti különbség, amelyeket nem tanácsos és nem is lehet összemosni. Szórakozás és szellemi tájékozódás, kalandvágy között mindenképpen marad eltérés, és általában nem is okoz gondot eldönteni, egy adott mű melyikre is vállalkozik. Ráadásul egybeesésük esetén sem nehéz megállapítani, hogy két különböző dolog fonódik össze szerencsésen, de nem lényegi vonásuk, hogy összefonódnak, s pontosan ezt lehet arra az unalomig visszatérő évrre mondani, hogy Shakespeare népszerű műveket akart írni, illetőleg hogy Bach liturgikus zenét akart szerezni.

<sup>26</sup> I. m. 216. o.



A tömegkultúra megjelenése egy ponton viszont problematikus Arendt számára: „A társadalom és a tömegtársadalom közötti legfőbb különbség talán az, hogy a társadalom akarta a kultúrát, felbecsülte és árucikké értékelte le a kultúra termékeit, saját önző céljai érdekében használta és kihasználta, de nem »fogyasztotta« őket. [...] A tömegtársadalom ezzel szemben nem kultúrát, hanem szórakozást akar, s a szórakoztatóipar által kínált portékát valójában éppúgy fogyasztja, mint bármely más fogyasztási cikket.”<sup>27</sup> Másként fogalmazva, a műalkotások hozzáférhetőségének és befogadásának feltételeit nehezíti meg a szórakoztatóipar, mégpedig azáltal, hogy felhasználja a műveket saját szórakoztatási céljaira: „A szórakoztatóiparnak gargantuai étvágyát kell kielégítenie, s mivel termékei a fogyasztás során eltűnnek, folyton új cikkeket kell kínálnia. Szorult helyzetükben a tömegmédia kiszolgálói túvé teszik a múlt és a jelen egész kultúráját, remélve, hogy megfelelő anyagra lelnek. Ez az anyag ráadásul nem kínálható úgy, ahogyan van; át kell alakítani, hogy szórakoztató, elő kell készíteni, hogy fogyasztható legyen. – Akkor jön létre tömegkultúra, amikor a tömegtársadalom ráteszi kezét a kultúra tárgyaira, s azzal a veszéllyel jár, hogy a társadalom életfolyamata [...] a szó szoros értelmében elfogyasztja, felhabzsolja és megsemmisíti a kultúra alkotásait. [...] Amikor magukat az alkotásokat megváltoztatják – újraírják, tömörítik, kivonatolják, giccsé silányítják a reprodukció során vagy a filmváltozatok kedvéért –, akkor természetükre hatnak. Ez nem azt jelenti, hogy a kultúra eljut a tömegekhez, hanem azt, hogy a szórakoztatás érdekében megsemmisül.”<sup>28</sup>

Összegzésként elmondhatjuk, hogy Arendt érvelésének legfontosabb hozadéka annak fogalmi alátámasztása, hogy a tömegkultúra és a magaskultúra ellentétét nem egy kontinuum két szélső értékeként kell felfognunk. Csak látszólag van szó hasonló dolgokról, amelyek nem alkotnak egységes nemet: tulajdonképpen műalkotások és műalkotásnak látszó szórakoztatóipari képződmények eltéréséről beszélhetünk. Jelezttem a szórakoztatás fogalmában rejlő nehézséget, tisztázatlanságot, amihez hozzátehetjük azt a további nehézséget, hogy Arendt nem bontja ki, miben különböznek a szórakoztatóipari képződményektől általában véve a műalkotásnak látszó szórakoztatóipari képződmények. Arendt elemzésének művészetelméleti fogyatékosága továbbá abban rögzíthető, hogy kevésbé ragadja meg a sajátosan esztétikai tetszés mozzanatát. Bármennyire is igaz, hogy késői művében hangsúlyosan hivatkozik Kantra, ez mégis más összefüggésbe helyezi Az ítéloerő kritikáját: a kanti ítéloerő Arendt szerint valójában Kant politikai filozófiáját foglalja magában. Alapvető művészetelméleti orientációját tekintve a filozófusnő művészetértelmezése hegelianus, amennyiben a szellemi tartalmat inkább előtérbe állítja, és a tartalmat nem kézenfekvően hordozó művészeti ágakat, mint amilyen például a zene, nem vonja be vizsgálódásába.

<sup>27</sup> I. m. 212. o.

<sup>28</sup> I. m. 214. o.



SZÉCSÉNYI ENDRE

## Társadalom, anarchia, kultúra. Viktoriánus közelítések

### I.

Dolgozatomban nem a magaskultúra és tömegkultúra viszonyának *mai* teoretikus kérdéseit fogom tárgyalni, hanem néhány, szükségképpen esetlegesen kiválasztott példán keresztül egy korábbi korszakra szeretném a figyelmet ráirányítani. Elsősorban a viktoriánus Angliára – pontosabban: Brit Birodalomra, amelynek civilizációs jelentősége a 19. században nagyjából akkora, mint az Egyesült Államoké a 20–21. században –, ahol kultúra és tömegek viszonyára még döntően máshogy gondoltak. Reményeim szerint, ha vázlatosan is, de meg tudom mutatni, mennyiben és miért láthatták másképp az ebben rejlő problémákat vagy éppen lehetőségeket, s hogy ez, még ha belátásaik közvetlenül már nem is „alkalmazhatók”, nem érdektelen ma sem.

A tömegkultúra korai 20. századi kritikusai közül – mintegy ugródeszkaként – Hannah Arendtet választottam, noha az ő álláspontja nyilvánvalóan csak egyike a lehetséges kritikai megközelítéseknek az 1950-es és '60-as évekből: Adornótól kezdve Günther Andersen át Guy Debord-ig többekre éppúgy lehetne hivatkozni.<sup>1</sup> Arendt azért jön kapóra, mert a tömegkultúra és a tömegtársadalom történetileg nem sokkal korábban létrejött fogalmáról szóló fejtegetésében – amelyet többek között *A kultúra válsága* című, az 1960-as évek legelején írott esszéjében találunk – tesz néhány kritikus megjegyzést az előző korszak kultúra-felfogására.

Arendt szerint mind a tömegkultúra, mind a tömegtársadalom fogalma a társadalom modern fogalmából, s nem – ahogy kézenfekvőnek látszana – a tömeg fogalmából nő ki. E nagy ívű gondolatmenetből csak azt a tézist emelem ki, amely szerint a kultúra és a szellem értékeihez lenézően és elutasítón viszonyuló „nyárspolgári mentalitást [*philistinism*]” a 19. században hamar felváltotta egy olyan attitűd, amely a kulturális értékekben megszerzendő javakat látott; ez az új polgár-típus:

Saját céljai, vagyis társadalmi helyzete és rangja érdekében elkezdte kisajátítani a „kultúrát”. [...] [Az európai középosztályok] társadalmi pozícióért folytatott harc[á]ban óriási szerepet kapott a kultúra mint az egyik, ha nem is a legalkalmasabb fegyver annak kivívására, hogy az ember a „művelődés” [*educate oneself*] révén kitörjön az [...] alsóbb

<sup>1</sup> Sőt korábbra is vissza lehetne menni: Walter Benjaminig, Horkheimerig és más frankfurtiakig vagy Clement Greenbergig; hozzájuk ld. Wessely Anna: A kultúra szociológiai tanulmányozása. In: uő. (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 1998. 7–27., 17–18. o.

régiókból, s bejusson azokba a magasabb, nem valóságos régiókba, amelyek állítólag a szépségnek és a szellemnek [*the beauty and the spirit*] adnak otthont.<sup>2</sup>

Arendt szerint ez a „kulturált vagy művelt nyárspolgár” veszélyesebb a kulturális értékekre nézve, mint a szellemi és művészeti javakat haszontalannak minősítő és elutasító elődje.

[A]mint a múlt halhatatlan művei a társadalmi és az egyéni kifinomultság [*refinement*] és az ezzel együtt járó státusz tárgyává váltak, elvesztették legfontosabb és legelemibb vonásukat, azt, aminek révén évszázadokon át megragadták és megindították [*grasp and move*] az olvasót vagy a szemlélőt. Maga a „kultúra” szó is azért vált gyanússá, mert azt a „tökéletességre törekvést” [*pursuit of perfection*] jelezte, amely Matthew Arnold szerint megegyezik a „kellemességre és fényre való törekvéssel” [*pursuit of sweetness and light*]. A nagy műalkotásokkal éppúgy rosszul bánt az, aki önmaga művelésére vagy tökéletesítésére használja őket, mint az, aki bármi egyéb célt akar segítségükkel elérni... [...] A művelt nyárspolgárral nem az volt a baj, hogy klasszikusokat olvasott, hanem hogy ezt önmaga tökéletesítésének hátsó gondolatával tette...<sup>3</sup>

Az persze kérdés marad, bár nem kívánok most ebbe az irányba elmenni, hogy pontosan miben is különbözik a művelt nyárspolgár így jellemzett kulturálódásától – amennyiben ezt, leheletnyi jó szándékkal, nem merő képmutatásnak tekintjük – az az évszázados hagyományokkal rendelkező befogadói attitűd, amely a klasszikus művekben még akár a 18. század végén is elsősorban (szórakoztató és ezért hatásos) erkölcsi példázatot látott.<sup>4</sup> Mindenesetre a fenti idézetekben legalább két kritikai szempont jelenik meg, bár talán kicsit keveredik is: egyrészt Arendt mintha azt sugallná, hogy a társadalmi előmenetel miatt megszerzett „kulturáltság” inkább csak üres sznobizmusként jellemezhető, nem több, mint a finom társasághoz tartozás kelléke, kötelező uniformisa, s nagyjából kimerül a velencei nászútban megnyilvánuló obligát Itália-rajongásban, a rendszeres (és formális) koncert- és galérialátogatásokban és műalkotások gyenge minőségű másolatainak vagy csak utánzatainak a megvásárlásában, miközben azzal áltatja magát, hogy mindez az ő tökéletesebbé válását eredményezi. Másrészt azt is mondja, hogy az önművelés a „tisza” művészet régiójába való menekülés, a kínos, szomorú, olykor borzasztó valóságtól való szemérmes elfordulás célját szolgálta; a kultúrát arra használták, hogy „a valóságot a »kellemesség és a fény« fátyolán át

<sup>2</sup> Hannah Arendt: A kultúra válsága. Ennek társadalmi és politikai jelentősége. In: uő: *Múlt és jövő között. Nyolc gyakorlat a politikai gondolkodás terén*, ford. Módos Magdolna. Budapest, Osiris – Readers International, 1995. 204–232., 208–209. o.

<sup>3</sup> Arendt: i. m. 209–210. o.

<sup>4</sup> Olyan késői esetre is hivatkozhatunk, mint pl. Schiller: *A kezeség* c. 1799-es balladája, amelyet nehéz nem a baráti hűség felemelő és tanulságos példázatának olvasni.

nézz[ék].”<sup>5</sup> Holott a parvenü és az illúziókba menekülő magatartás nem feltétlenül esik egybe.

Mindenesetre Arendt szerint a 19. századi giccs ennek a művelt nyárspolgári igénynek (az önművelésnek és az édeskés illúziókba menekülésnek) a kielégítésére burjánzott el. Az ekkoriban széteső közös kultúra „értékei” árucikké váltak, amelyet a művelt nyárspolgár fizetőeszköznak használt, hogy „magasabb társadalmi pozíciót” vagy „nagyobb önbecsülést” vásároljon magának. A csereértékké tett kulturális javak a használattól, az állandó forgatástól megkoptak, s elvesztették azt a minőségüket, amely valódi kulturális értékke tette őket valamikor: ez Arendt szerint, mint láttuk, a megragadás és megindítás – bővebben nem fejtegetett, ugyanakkor láthatólag általa univerzálisnak gondolt – minősége volna.<sup>6</sup> Ebből következett a devalválódás és az értékek kiárusítása az 1920-as és '30-as évek Németországában vagy a '40-es és '50-es évek Franciaországában. Arendt szerint a nyugati civilizáció hagyománya ezzel megszakadt, így a feladatunk az lehet, hogy a múlt értékeit a félrevezető – a művelt nyárspolgárság által generált – hagyományokkal szemben értsük meg újra: „úgy kell a régi szerzőket olvasnunk, mintha előttünk soha senki nem olvasta volna őket.” Függetlenül attól, ezt lehetségesnek tartjuk-e, Arendt ebből származó megállapítása érdekes: „E feladat végrehajtásában a tömegtársadalom sokkal kevésbé állja utunkat, mint a jó és művelt társadalom...”<sup>7</sup> Ugyanis a tömegtársadalomban élők egyszerűen csak szórakozni akarnak, nem kulturálódni: azok veszélyesek csak, akik a szabadidejüket „társadalmi rangjuk emelése érdekében a művelődés holmi találomra kiválasztott formájára fordítják.”<sup>8</sup> Arendt határozottan óv attól, hogy a tömegtársadalom és -kultúra jelenkori problémáit látva a művelt nyárspolgár 19. századi világába vágyódjunk vissza.

„A szórakozás a munkához és az alváshoz hasonlóan megmásíthatatlanul a biológiai életfolyamat része.”<sup>9</sup> Ez Arendt háromosztatú tevékenység-tipológiájában a legalacsonyabb forma, a létfenntartáshoz szükséges fáradtságos és izzadságszagú munka, a *labour* szintje. Nem véletlen, hogy a szórakozást ehhez társítja, ahogy az sem, hogy a *panis et circenses* kifejezést is bedobja itt: Winckelmann-nak a római kultúrát illető éles kritikája mélyen gyökerezik az Arendtet is meghatározó német filozófiai tradícióban. Azonban azzal, hogy a kultúra helyett pusztán szórakozásra vágyó tömegtársadalom igyekszik kitölteni egyre több üres idejét (és nem sza-

<sup>5</sup> Arendt: i. m. 210. o.

<sup>6</sup> Ez Adorno ismert különbségtételére rímel, tudniillik hogy a magasművészet esetében a befogadó alkalmazkodik a műtárgyhoz, az alacsonyabb művészet vagy szórakoztatóipar termékei esetében viszont a művet, az árut igazítják a fogyasztó-befogadóhoz. (Theodor Adorno: *Aesthetic Theory*. Ford. Robert Hullot-Kentor. London, New York, Continuum, 2002. 17. o.)

<sup>7</sup> Arendt: i. m. 211. o.

<sup>8</sup> Arendt: i. m. 213. o.

<sup>9</sup> Arendt: i. m. 212. o.

badidejét, amelyben az ember felszabadulva az életfolyamat gondjaitól szabaddá válik a világ és a kultúra számára), egyre inkább igényli a tömegkulturális javakat, amelyeket elfogyaszt – nem csak egyszerűen elkoptatja és szétmállasztja azokat. A szórakozásba bevont műveket az újdonság és a frissesség alapján ítélik meg, s nem az életfolyamatnak ellenálló állandóságuk és tartósságuk alapján, ahogy a kultúra értékeit. Arendt – cseppet sem eredeti módon – a könnyed, a pillanatnyi élvezetet célzó, mulandó szórakoztatási cikket vagy terméket állítja szembe a klasszikus (időtlen és maradandó) művel. Ha a tömegtársadalom értelmetlenül is annyiban, hogy nem kultúrát akar, csak szórakozást, a tömegkultúra iparosai már korántsem azok: a szórakoztatóipar „gargantuai étvágyát” nehéz kielégíteni, a tömegmédiá kizsákmányolója lassan az egész kulturális örökséget tűvé teszik, hogy anyagot gyűjtsenek. A fő baj az, hogy a meglelt anyagot *fogyaszthatóvá* kell tenniük.

Akkor jön létre tömegkultúra, amikor a tömegtársadalom ráteszi kezét a kultúra tárgyaira, s azzal a veszéllyel jár, hogy a társadalom életfolyamata [...] a szó szoros értelmében elfogyasztja, felhabzsolja és megsemmisíti a kultúra alkotásait. [...] A kultúra tárgyakhoz kapcsolódik, és a világ jelenségeinek egyike; a szórakozás emberekhez kapcsolódik, és az élet egyik jelensége.<sup>10</sup>

A kultúra tárgyai már az előállítás, a *work* maradandó termékei, ezekkel rendezzük be a világunkat, ezek biztosítják annak otthonosságát, állandóságát, tartósságát.<sup>11</sup> Arendt esszéje első részében<sup>12</sup> így összegzi általánosítva a kultúra jelenkori válságának problémáját:

A kultúra akkor forog veszélyben, amikor az emberek a világ minden, a jelenben vagy a múltban előállított tárgyát vagy dologát a társadalom életfolyamatát biztosító puszta funkcióként kezelik, mintha ezek csak valamiféle szükséglet kielégítésére szolgálnának,

<sup>10</sup> Arendt: i. m. 214. o.

<sup>11</sup> Megjegyzem, Arendt itt nem említi a kultúra nem előállított tárgyakhoz kötött, mondjuk, „performatív” jelenségeit: a művelődés folyamatát, a viselkedést, a cselekvésben megmutatkozó szokásokat, attitűdöket, mentalitást vagy magukat az előadó-művészeteket, pedig ez utóbbiak másutt – éppen a cselekvés (*action*), a szabadság és a politikai fogalmának megragadásakor – nagyon is fontosak a számára. A *kultúra válságában* inkább csak elkülöníti a kultúra előállított, így maradandó és világot berendező, tárgyait a cselekvés és a szó mulandóságától (vö. Arendt: i. m. 216. o.).

<sup>12</sup> Arendt *A kultúra válsága* első részében a kultúráról a műalkotás mint *par excellence* kulturális tárgy szempontjából beszél, ugyanakkor világossá teszi, hogy a műalkotás és a kultúra – szoros kapcsolatuk ellenére – nem azonosak. Az esszé második felében a kultúra és a politikai kapcsolatát elemzi, itt már a szépség aktív szeretetéről, az ízlésről mint „a legfőbb kulturális tevékenységről” (Arendt: i. m. 230. o.) lesz szó, a közös világ és a közélet, az (esztétikai) ítélet és a politikai döntés összefüggéseiről, ami ugyan nagyon érdekes, de nem tartalmaz további kritikákat a 19. századi kultúra-felfogást illetően.

s e funkcionalitás szempontjából szinte lényegtelen, hogy a szóban forgó szükségletek magas- [önművelés] vagy alacsonyrendűek-e [szórakozás].<sup>13</sup>

Arendt szerint a művészetekre az élethez szükséges funkcióként gondolni modern előítélet; egyetlenegy – kicsit meglepő – ellenpéldát hoz fel: az *ad maiorem gloriam Dei* épülő katedrálisokat. „Szépségük minden szükségletet túlszárnyalt és évszázadokon át megőrizte őket”; s miközben építészeti kidolgozottságukban a szükségleteken és a funkciókon túlmutattak, e világi valóságuk is vitathatatlan: a valóságos művészet éppen a túlvilági tartalmakat alakítja át „megfogható világi valóságokká”.<sup>14</sup> Az is különös kicsit, ahogy Arendt egy közös nevezőt próbál létrehozni (szembeállítva ezt a kultúrához való helyes viszonyulással) azzal, hogy a fáradtságos munka utáni, a rekreációt segítő szórakozást éppúgy „a társadalom életfolyamatát biztosító pusztá funkcióként” mutatja be, mint az önművelést, így pl. a klasszikusok – még ha állítólag „hátsó szándékkal” történő – olvasását is, legfeljebb az utóbbit magasabb rendűnek titulálja.

Tehát mind a művelt nyárspolgár kultúrája, amely az önművelést szolgálta, mind a tömegtársadalmi ember tömegkulturális szórakoztatása, amely az üres idő eltöltésére való, destruktív a kultúra valódi jelentőségét és értékeit tekintve. Arendt egyértelmű abban, hogy a magasművészetekben megmutatkozó kultúrát és annak adekvát befogadását világosan meg lehet és kell különböztetni a 19. századi jó társadalom és a 20. századi tömegtársadalom képmutató és torzító formáitól. Ehhez nem kell mást tennünk, mint hogy a kultúra tárgyait „szándékosan kiemeljük a fogyasztás és a használat folyamatából, s elkülönítjük őket az emberi élet szükségleteinek szférájától.”<sup>15</sup>

## II.

Fentebb Arendt a cím említése nélkül hivatkozott Matthew Arnold egyik legnagyobb hatású művére, az 1867–69-es *Culture and Anarchy*-ra, amikor a művelt nyárspolgár kultúra-felfogását a „sweetness and light” kategóriákkal írta le. Ugyan Arendt nem említi, de az általa is használt „filiszterséget”, legalábbis mint kultúrkritikai fogalmat, szintén Arnold honosította meg. Továbbá Arendtnek az a megjegyzése, hogy a „kultúra” szót a művelt nyárspolgári használat ellenszenvenessé tette, imp-

<sup>13</sup> Arendt: i. m. 215. o.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Arendt: i. m. 216. o. – Ennek háttérében az az arendti distinkció húzódik, amely az életfolyamatot és a világban való létezést élesen szétválasztja. Az életfolyamatból való „szándékos kiemelés” kitételére akár alkalmazni is lehetne az Arnold szemére vetett „valóságtól való elfordulást” és illúzióba menekülést: hacsak nem gondoljuk hozzá, az élet(folyam) egyáltalán nem is valóságos, csak „a világ” az.

licite ugyancsak Arnoldra vagy legalábbis az ő közvetlen hatására utalhat.<sup>16</sup> Most Arendt kritikájához képest – első körben – lépjünk vissza nagyjából fél évszázadot! E. M. Forster 1910-ben megjelent *Howards End* című regényére hívnám fel a figyelmet, amely nem csekély kritikai éllel mutatja be a késő viktoriánus és edwardiánus Anglia társadalmát, legalábbis széles középső szejletét és kultúrához való viszonyulási módjait – bizonyos arnoldi áthallásokkal.<sup>17</sup> Forster, reflexív stílusához méltón, beavat bennünket abba, mit és hogyan kíván ábrázolni:

A nagyon szegényekkel nem foglalkozunk. Ők ugyanis elképzelhetetlenek [*unthinkable*], és csak a statisztikus vagy a költő tudja megközelíteni őket. Történetünk szereplői úriemberek [*gentlefolk*] vagy olyanok, akik kénytelenek úgy tenni, mintha úriemberek volnának. A fiú, Leonard Bast, az úriemberség peremének legszélén állt. Még nem esett be a szakadékba, de belelátott, és voltak ismerősei, akik igenis beleestek, és aztán nem számítottak többé. [...] Nem volt olyan udvarias [*courteous*], mint az átlaggazdag, sem olyan értelmes, sem olyan egészséges, sem olyan szeretetreméltó. Sem a teste, sem a lelke nem kapott elegendő táplálékot [*underfed*], mert szegény volt; mivel pedig modern gondolkodású volt [*he was modern*], teste is, lelke is állandóan jobb táplálékra [*food*] vágyott. [...] [O]lyan korban élt, amikor feltámadt a demokrácia anyyala, kiterjesztette denevérszárnyait az osztályok fölött, és meghirdette: „Minden ember egyenlő – azaz hogy minden olyan ember, akinek esernyője van” – így hát neki is törekednie kellett az úriemberség látszatára, nehogy belecsússzon a szakadékba, ahol már semmi se számít, s ahol a demokrácia nyilatkozatai nem hallhatók.<sup>18</sup>

Az úriemberek – a többé vagy kevésbé művelt nyárspolgárok – alkotta középosztály Viktória királynő és utódai világbirodalmának legfontosabb gazdasági, szociális és politikai bázisát jelenti. „Elfogott megint az a mély tisztelet – vallja meg dr. Batty –, amit érezni szoktam, amikor átélem, hogy Brit Birodalom. Ezek az emberek úgy mennek Burmába, mint mi Egerbe. Csak kevesebb kíváncsisággal.

<sup>16</sup> Raymond Williams is azt állítja híres kultúrszociológiai szótára „*Culture*” szócikkében, hogy éppen az Arnold *Culture and Anarchy*-ja körül fellángolt viták miatt alakult ki a *culture* szó iránti tapintható ellenérzés az angolszász nyelvterületen, amit még megfejtelt az, hogy a 19–20. század fordulóján ehhez hozzátapadt a nem kevésbé ellenszenves „esztéta” és „esztétikai” kifejezés is. Az ellenszenv oka, hogy ezeket a szavakat osztálykülönbséget hangsúlyozónak, finomkodónak, majomkodónak, sznobnak tartják (vö. *culture-vulture* amerikai kifejezés); valamint hogy az egésznek a háttérében végig ott húzódik a magasművészet mint kultúra és a népszerű művészet mint szórakozás merev megkülönböztetése. (Raymond Williams: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Revised edition. New York, Oxford University Press, 1985. 92. o.) Utóbbi megjegyzés, kicsit ironikusan, Arendtet is eltalálja.

<sup>17</sup> Ami azért is érdekes, mert Forstert a Bloomsbury-kör egyik jeles tagjaként szokás számon tartani; e kiváló művészeket és értelmiségieket – köztük a lentebb még szóba kerülő Lytton Stracheyt – pedig általában a viktoriánus kultúra és civilizáció (amelynek mégiscsak Arnold volt az egyik fő „teroitikusa” vagy, ha tetszik, „ideológusa”) éles bírálóiként.

<sup>18</sup> E. M. Forster: *Szellem a házban*. Ford. Réz Ádám. Szeged, Lazi, 2003. 50. o.



Tudják, hogy a világon mindenütt egyforma angolok között lesznek.”<sup>19</sup> A testileg és lelkileg alultáplált Bast úr ennek a „világméretű” társadalomnak a peremén él, társadalmi-politikai létezésének derengő fénye még éppen hogy látható; hazatérni látjuk őt egy külvárosi bérkaszárnnyába:

Leonard belépett a B épületbe, és megindult a lépcsőn, nem felfelé, hanem lefelé, a háznak abba a részébe, melyet az ingatlanügynökök alagsornak neveznek, a többi halandó pedig pincének. [...] A konyha ugyanakkora volt, mint a nappali, a másik oldalán egy hálószoba nyílt. Ennyiből állt a lakás. Leonard bútorozva vette ki: a belezsúfolt tárgyak közül egyik se volt az övé, kivéve a fényképet, a Cupidókat és a könyveket. [...] [Leült a nappaliban] és olvasni kezdte Ruskin egyik művét. „Hét mérfölddel északra Velencétől...”<sup>20</sup> Milyen tökéletesen üti meg a hangot ez a híres fejezet! Milyen pompásan játszik a sejtetés és a költészet húrjain! A gazdag ember szól hozzánk a gondolájából. [...] Leonardnak minden vágya az volt, hogy stílusát Ruskinéhoz idomítsa... [...] Kitarótan olvasta tovább, időnként ki is jegyzetelt valamit. [...] S a gondolából tovább zengett a hang, dallamosan fuvalázva erőfeszítésről és önmegtagadásról, hitet téve a legnemesebb célkitűzések mellett, a szépség mellett, sőt, a jóság és az emberszeretet mellett, de valahogy mégis megkerülve mindazt, ami égetően idősezerű volt Leonard életében. Mert egy olyan ember torkából zengett, aki sohase volt piszkos vagy éhes... [...] Leonard nagy tisztelettel hallgatta [Ruskin hangját]. Úgy érezte, hogy a javára válik, amit olvas, és ha kitarat Ruskin, meg a Queen's Hallban rendezett hangversenyek, meg a Watts-képek mellett, akkor egyszer majd kidughatja a fejét a szürke vizekből, és megláthatja a világmindenséget.<sup>21</sup>

A dohos, sötét, szegényes pincelakásban John Ruskin hangzatos mondatai Itáliáról: az arnoldi fény és édesség – a szó legszorosabb értelmében (éppen ez az „ap-rópénzre váltás” az ironia legfőbb forrása). Első látásra az elénk táruló kép Arendt történeti sémáját látszik igazolni: a (művelt nyárspolgár ideálját elérni törekvő) fiatalember otthonában adáz *önművelés*be kezd, még véletlenül sem *szórakozással* tölti az estjét. Otthona és élete sivárságát, lepusztultságát szinte fátyolként takarja el az olvasott szöveg fénye és édessége. Mégis, a kultúra, Forster egyértelműnek látszik ebben, *táplálék*: nélkülözhetetlen a lélek egészségéhez, derűjéhez és kiteljesedéséhez. A jobb társasághoz tartozás az élet teljesebb és szabadabb megélését ígéri, azt, hogy Leonard „megláthatja a világmindenséget.” Felemelkedést ígér, de ezt nem magyarázzuk meg kielégítően, ha pusztán a társadalmi felemelkedés vagy az önbecsülés növelésének vágyára hivatkozunk. Forster kritikája egyrészt a Ruskin-féle moralizáló viktoriánus fennköltség ellen irányul, másrészt arra mutat rá, hogy bizonyos alapfeltételek hiányában a demokrácia angyala keltette vágyak és igények csak groteszk és görcsös akarással silányulnak. Ruskin és tisz-

<sup>19</sup> Szerb Antal: *A Pendragon legenda*. Magvető, Budapest, 1974. 19. o.

<sup>20</sup> Vö. John Ruskin: *The Stones of Venice*. 4 vols. New York, John B. Alden, 1885. II, 16. [Ch. II, §1: *Torcello*]

<sup>21</sup> Forster: i. m. 52–54. o.

telői nem szívesen gondolnak arra, hogy eszméik inadekvátak lehetnek – nem-hogy az elgondolhatatlan szegények körében, de már a középosztály peremvidékén is. Vagy Arendtre visszaulva: mintha az a bizonyos életfolyamat és a belőle következő tengernyi szükséglet nem is volna olyan egyszerűen lerázható, magunk mögött hagyható; Bast úr tragikomikus erőlködésével éppen valami állandóbbhoz, valami maradandóhoz szeretne kiszakadni a mindennapi taposómalomból. Kicsi rosszmájúsággal még azt is fel lehetne vetni, hogy Arendt „világhoz” kötődő (magas) kultúrája itt bizony inkább Ruskin szépségről, jóságról, emberszeretetről szóló fennkölt zengedezéseiben testesül meg, amelyek valóban nem vesznek tudomást az éhségről és a piszokról.

Forster kritikájából mégsem az következik, hogy Ruskin és a Ruskint olvasó Bast úr eleve hibás attitűddel közeledik a kulturális értékekhez,<sup>22</sup> hogy alapvetően helytelenül fogná fel azokat, hogy igazolhatatlan vagy alantas céllal funkcióvá silányítaná és végső soron tönkre tenné őket. Inkább arról van szó, hogy a *light and sweetness* nem elégséges, vagy legalábbis ebben a (kommunikációs) formában nem, még azok körében sem, akik pedig görcsösen szorítják az esernyőjüket. De magát a célt, tudniillik, hogy a kultúra segítségével egy teljesebb élet élhető, hogy általa megpillantható lehetne a világmindenség, s hogy jó lenne, ha ez az ígélet egyre többek számára teljesülne be, Forster sem látszik vitatni. A kultúra akkor is „táplálék”, ha Bast úrnak pillanatnyilag egy rendes állás, egy jó vacsora és egy méltó társ sokkal fontosabb volna, mint Ruskin Itália-rajongása vagy George Frederic Watts szimbolista-allegorikus vásznai vagy az olcsó Cupido-másolatok. A fiatalember regénybeli tragédiája mellett a *Howards End* kissé illuzórikus-idealizált végkifejlete az lesz, hogy – a német eredetű családból származó, a szépség, a szellem és a személyes kapcsolatok iránti elkötelezettséget képviselő – Margaret Schlegel (!) kisasszony hozzámegy a tősgyökeres angol, abszolút nyárspolgár és sikeres gyáros Henry Wilcox úrhoz, mintegy összeférlve és egy új szintézisbe emelve a kulturálisan (is) kódolt társadalmi szétszakítottságot.<sup>23</sup> Az ebben a frigy-

<sup>22</sup> Ruskinnál is nyilvánvaló, hogy a művészet „funkciója” a lélek „táplálása”; pl. ezt írja az építészet kapcsán a *Velence köveiben*: „Itt [a természettől távoli városban] nem lehet meg mindegyikünknek a maga kertje vagy mezeje, hogy ott alkonyatkor elmerengjen. Építészünk feladata [the function of our architecture], hogy ezt, amennyire lehet, pótolja; hogy a természetről meséljen nekünk; hogy jól tartson [to possess us with] nyugalma emlékeivel; hogy ünnepies és gyöngéd legyen, mint az, és minden lépten-nyomon annak a képét tüntesse fel; tele gyöngéd utánzataival [delicate imagery] a virágoknak, miket többé nem szedhetünk, s az élő lényeknek, mik most messze vannak tőlünk a saját magányukban.” John Ruskin: *Velence kövei*. Ford. Geőcze Sarolta. 3 köt. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1896. I, 411. o. [XXX. Az előcsarnok]

<sup>23</sup> Megjegyzendő az is, Forster azt a fajta „tisztaságot”, amely minden funkcionális és hasznossági szempontot kizár a (magas)kultúra és a művészet alkotásainak befogadásából (vö. a „tisztá esztétikai diszpozíció” genezisével: Pierre Bourdieu: A tiszta esztétika keletkezéstörténete. Ford. Keresztúrszki Ida. In Rákai Orsolya, szerk. *A háló, a halászok és a halak. Tanulmányok a mezőelmélet, a diskurzusanalízis, a rendszerelmélet és az irodalomtörténet-írás*

ben összefűzött és kiegyenlített kettősség Matthew Arnold másik elhíresült fogalom-párját juttathatja eszünkbe: a Heine által ihletett<sup>24</sup> „hebraizmust és hellenizmust”. A *Culture and Anarchy* negyedik fejezetében Arnold kifejezetten hangsúlyozta, hogy a nyugati kultúrát mindig is formáló két elv vagy erő egyensúlyba hozandó, hiszen egyik sem nélkülözhető a harmonikus tökéletesség eléréséhez – sem az egyes emberi lélek, sem a társadalom szintjén: „A hellenizmus vezérlő eszméje a *tudat spontaneitása*; a hebraizmusé a *lelkiismeret szigorúsága*.”<sup>25</sup> Az ebben kifejezésre jutatott éles társadalomkritika a viktoriánus Angliában általános középosztályi mentalitására irányult, mert az, Arnold szerint, a hebraizmus (a Wilcoxok) egészségtelen túlsúlyát mutatta. Margaret és Henry házassága, legalábbis egyik vonatkozásában, maga a beteljesült arnoldi program.<sup>26</sup> Hozzátehetnénk: a végkifejlet kissé valószínűtlen idillikussága egyúttal mindjárt súlyos kérdőjelet is tesz e program „kivitelezhetősége” mellé.

Forster a demokrácia angyalát emlegette, amely kiterjesztette szárnyait a társadalmi osztályok fölé: ezzel elsősorban nem a politikai intézményrendszer fejlődésére, hanem az egyre szélesebb körű társadalmi *egyenlőségre* utal, arra, hogy egyre nagyobb tömegek igénylik a jobb táplálékot, fizikait és szellemit egyaránt. Ha már Arnold kapcsán említettem Heinét, akkor érdemes itt hivatkozni egy ál-

---

néhány kapcsolódási pontjáról. Budapest: Szeged: Pompeji–Osiris, 2001. 7–50. o.), ill. az ehhez társítható attitűdöt vagy életformát a nyárspolgári mentalitásnál vagy szegény Bast úr szálnalmas vergődésénél is távolságtartóbban mutatja be: gondoljunk csak pl. Cecil Vyse úr, a menyasszonyát is reneszánsz festménynek tekintő „esztéta” kellemetlen, „dekadens” figurájára a *Szoba kilátással* c. (1908) regényéből (ami egyúttal alátámasztja Raymond Williams fentebb hivatkozott megjegyzését is).

<sup>24</sup> Heine Arnold számára nagyon fontos figura, külön esszét is írt róla (Matthew Arnold: *Essays in Criticism*. London, Cambridge, Macmillan, 1865. 151–186. o.). A *Culture and Anarchy* negyedik fejezetében tárgyalja a nyugati kultúrát meghatározó két szellemi és lelki alkatot, a hebraizmust és a hellenizmust; e különbségtételt Heine *Ludwig Börn*éjéből veszi át: „»Nazarénus«-t mondok, hogy ne kelljen a »zsídó« és a »keresztény« kifejezést használnom, noha ez a két kifejezés számomra szinonima, és nem hitet jelölök meg vele, hanem lelki alkatot. A »zsídók« és »keresztények« számomra teljesen rokon értelmű szavak, szemben a »hellének«-kel, és ezt az elnevezést sem valamiféle népre alkalmazom, hanem egyfajta alkatilag adott és kiművelt szellemi irányra és szemléletmódra. Ebben a vonatkozásban bátran mondhatom: az emberek egytől egyig vagy zsidók, vagy hellének, vagy aszketikus, képellenes, átszellemülésre sóvár ösztönök megszállottai, vagy életvidám, kibontakozásukra büszke és realisztikus lények.” Heinrich Heine: *Vallás és filozófia. Három tanulmány* Ford. Eörsi István et al, vál. Eörsi István. [Budapest], Magyar Helikon, 1967. 283. o.

<sup>25</sup> Matthew Arnold: *Culture and Anarchy*, ed. Jane Garnett. Oxford, New York, Oxford University Press, 2006. 97. o.

<sup>26</sup> Fontos megjegyeznem, hogy minden társadalom- és kultúrkritikai vonatkozásuk vagy áthallásuk mellett (vagy ellenére), Forster regényei nem tézisregények, mint, mondjuk, Viktória királynő későbbi kedvenc miniszterelnöke, Benjamin Disraeli (Earl of Beaconsfield) híres és befolyásos művei, pl. a *Coningsby, or the New Generation* (1844) vagy a *Sybil, or the Two Nations* (1845).

tala idézett, de meg nem nevezett francia újságíró *bon mot*-jára azzal kapcsolatban, hogy a művészet iránti érdeklődés arisztokratikus korszakát már a 19. század eleje óta felváltani látszott a demokratikus: „az egyes ember szellemének vége, elkezdődött a mindenkié.”<sup>27</sup> Egyre nagyobb társadalmi igény támad a (magas)kultúrára – e nagyobb igény a 19. századi giccsipar felfutását is magyarázhatja (ld. Bast úr Cupidói), ahogy Arendt mondja, de az érdeklődés pl. az olasz reneszánsz mesterek alkotásai vagy Beethoven zeneművei iránt is megnőtt, amelyek ettől még nem váltak giccsé. Ugyanakkor a tömeges „használat” valóban fel fogja vetni az elkoptatottság, elcsépeltség, kiüresítés veszélyét, amelyet a futószalagon készült rossz minőségű reprodukciók tovább növelnek. A kérdés az, hogy ez valóban előállja-e, ellehetetleníti-e a művek másfajta – értőbb, elmélyültebb stb. – befogadásának az útját, vagy csak rögzösbbe teszi?

Vitathatatlan, hogy minél nagyobb a közönség, a befogadói attitűdök annál inkább „szóródní” kezdenek: lesz köztük bárdolatlanabb és kifinomultabb – széles és sokárnyalatú a skála az üres sznobtól az igazi műértőig. Mégis úgy tűnik, ez azért valóban egy *skála*, ahol átmenetek vannak: Forster kritikájában nincs nyoma, egyrészt annak, hogy valamiféle teljes és katasztrofális értékszéthullást (áruvá züllést) és tradíciószakadást érzékelné, másrészt annak, hogy a kulturális értékeket a szerencsétlenebb, korlátoltabb vagy akár inadekvát befogadástól féltene. A *Howards End* 5. fejezetében a regény több szereplőjét is a Queen’s Hallban találjuk, s teljesen világos, hogy sem az *V. szimfónia* inherens művészi értékeit, sem Margaret Schlegel értő-érzékeny, tisztán zenei befogadását nem fenyegeti destrukcióval az, hogy pl. angol nagynénje mindössze a taktus egyenletességét „élvezi” az egészből, a szintén jelenlévő német unokanővére pedig jószívrrel csak annak tudatát, hogy Beethoven „echt Deutsch.”<sup>28</sup> Maradjunk most csak a zenénél! Kétségtelen, a túlzott ismertségből és népszerűségből adódó elkoptatottság nehezítő körülmény. Egy mai példával: amikor a kitűnő ukrán-amerikai zongorista, Valentina Liszicia negyedik ráadásként Beethoven *Für Elisé*-jét kezdte játszani Szóulban 2012-ben, a dél-koreai közönség harsányan felkacagott, azt hitték, a művésznő viccel.<sup>29</sup> Ennek ellenére gyorsan rájöttek, hogy nem: még bő évszázaddal Forster fiktív koncertje után is lehetségesnek látszik „áttörni” az elcsépeltség és az elhasználódottság „falát”, újra tartalommal megtölteni azt, amit már üresnek vagy kínosnak érzünk; ráadásul anélkül, hogy műfajt váltanánk vagy

<sup>27</sup> Heine: i. m. 13. o.

<sup>28</sup> Forster: i. m. 36. o. – Vagy: *A szoba kilátással* c. regényben ugyan mélységes ironiával ábrázolja az Itáliában bédekkerrel tájékozódó angol kultúruristát, ugyanakkor nincs annak nyoma, hogy önmagában ez a széles körben elterjedt attitűd ellehetetlenítené Olaszország szépségeinek „valódi” megközelítését.

<sup>29</sup> Nyilvánvalóan temérdek hasonló példát lehetne még hozni: Mozart C-dúrban írt tizenkét variációjának (K265) felhangzásakor kevés olyan hallgató van, aki az első pillanatokban ne húzná el kicsit a száját, amikor a „Hull a pelyhes fehér hó” kezdetű elnyújt karácsonyi dalocskára ismer stb.

keresztelnék, esetleg az „érdekessé tétel” más bevett módjait alkalmazzánk (lézer-show-t vagy ökonomikus öltözetű táncosnőket a háttérben). Az igaz, a zenei feldolgozások („dzsesszesítések”) problémája – amely Arendtnél az irodalmi alkotások megfilmesítése kapcsán felvetett bírálatra rímelve – ekkortájt még nem merülhetett fel, mint, teszem azt, az *V. szimfónia* „popritmusban” és hasonlóké.<sup>30</sup> A technikai sokszorosíthatóság (Walter Benjamin) is éppen csak, de az elektronikus műsorszórás (Günther Anders<sup>31</sup>) vagy általában a tömegmédia technológiai fejlődése végképp nem lehetett még tényező Viktória királynő kortársai számára.

### III.

Az, hogy a kultúra tápláléka iránti kereslet megnőtt, s ezáltal a közönség és annak igényei is jelentősen megváltoztak a 19. században, nem került el a korabeli kritikusok figyelmét. Walter Bagehot, aki a nagy hatású *English Constitution* szerzőjeként is ismert<sup>32</sup>, egyik esszéjében így fogalmaz 1855-ben<sup>33</sup>:

<sup>30</sup> Tudomásom szerint pl. azt a fajta 19. század végi, 20. század eleji zenei feldolgozást, amely virtuóz zongorajátékra ültetett át régebbi szerzőket (leg híresebbek talán Ferruccio Benvenuto Busoni romantikus Bach-átiratai) vagy nagyzenekari darabokat (mintegy azok hangzásával vetélkedve a zongorán: Liszt a legkézenfekvőbb példa), nem érte az a vád, hogy botrányos módon és visszafordíthatatlanul kulturális értékeket rombolna. Az egyszerűbb zongoraátiratok tömeges megjelenése sem okozott kultúrbotrányt, hiszen nem volt mindig és mindenkinek lehetősége nagyzenekari koncerten részt venni, viszont szinte minden tisztos polgári otthonban állt egy zongora. Tehát ez a fajta feldolgozás az adott mű szélesebb körben való ismerteté válásának üdvös – és társadalmi! – feladatát töltötte be. (Általában is tanulságosak, sok mindenben megelőlegezik az Arendt által is elővezetetteket, a „tiszta esztétikai” koncerttermi zene, a „derék” és „épületes” házi zenélés és a divatos, szórakoztató „szalonzene” 19. századi kategóriái és a kapcsolatos kultúrkritikai érvek, vö. Hans Heinrich Eggebrecht: *A Nyugat zenéje*. Ford. Czagány Zsuzsa és mások. Budapest, Typotex, 2009. 661–668. o.)

<sup>31</sup> Vö. pl. Günther Anders: *The Phantom World of TV*, trl. Norbert Guterman. In: Rosenberg, Bernard, David Manning White, eds. *Mass Culture. The Popular Arts in America*,. London: Collier-Macmillan Limited, New York: The Free Press of Glencoe, 1964. 358–367. o. – Anders, eredeti nevén Stern, volt Hannah Arendt első férje.

<sup>32</sup> A korszak kiváló eszmetörténésze, Stefan Collini a viktoriánus politikai és közéleti gondolkodás megkerülhetetlen kötetei között említi, ezek szerint: J. S. Mill *Utilitarianism*-je, Walter Bagehot *English Constitution*-je, Matthew Arnold *Culture and Anarchy*-ja, James Fitzjames Stephen *Liberty, Equality, Fraternity*-je és Henry Maine *Popular Government*-je. (Vö. Stefan Collini: *Public Moralists. Political Thought and Intellectual Life in Britain, 1850–1930*. Oxford, Clarendon Press, 1991. 51. o.)

<sup>33</sup> Természetesen nem Bagehot az első, aki a közönség megváltozásának kérdésére felfigyel: mind pl. Friedrich Schiller *A naiv és szentimentális költészetről* (1795) c. esszéjében, mind Alexis de Tocqueville *Az amerikai demokrácia* (1835–1840) c. munkájában (ezekhez ld. Wesely: i. m. 13–15. o.), mind S. T. Coleridge *Lectures on Literature*-jében (1808) – és bizonyára

Nézzünk meg egy könyvtár bódét a vasútállomáson: mindenféle színű könyvet látunk, vannak kékek, sárgák, bíborok, „csíkos lábúak, pettyesek, tarkabarkák”, mindenféle témában, stílusban és szempontból írottak, a lehető legkülönbözőbbek: van mennyei és e világi tartalmú, rosszindulatú, jóindulatú – de mindegyik kicsi. Az emberek falatonként veszik magukhoz az irodalmat, ahogy a szendvicseiket is az utazás során. Világosan látszik, hogy ezeket a köteteket legalábbis nem az örökkévalóságnak szánták.<sup>34</sup>

Az emberi lélek mára hozzászokott, mondja Bagehot, hogy önmagát illékonynak és jelentéktelennek tartsa. A régi kötetek még gondosan elkészített mesterművek voltak, teljesen mások, mint a maiak: s a könyvek megjelenése együtt járt azzal, vagy egyenesen abból adódik, hogy megváltoztak az olvasók is. A korábbi korokban elmélyült és a világtól visszahúzó tudósok kezében láthattuk a könyveket, ma az utazó ügynökök forgatják a vonaton (NB: a szendvics-hasonlat is a táplálék jellegre épít), miközben üzleti ügyeik zsongnak a fejükben, s lépten-nyomon elkalandozik a figyelmük még az aprócska kötetről is: ennyire megváltozott azok belső természete, akiknek ma könyvet írunk, sóhajt fel Bagehot.

Mindenesetre ebből a helyzetképből mégsem katasztrófizáló következtetések adódnak, Bagehot higgadtan fogalmaz:

Az valóban korunk sajátossága, hogy nagyon sokakat kell tanítanunk. Ma mindenki képesnek hiszi magát arra, hogy gondolkodjon – s valamilyen rendszertelen módon valóban gondolkodik is – politikáról, vallásról, még inkább az összes többi csekélyebb jelentőségű témáról, ezért a legjobb eszközeinket felhasználva azon kell munkálkodnunk, hogy helyesen gondolkodni megtanítsuk őket. [...] A vallásban manapság nem a tudósok szakmai szörszálhasogatásához vagy a világtól elvonult teológusok fikcióihoz kell folyamodni, hanem mindazok mély érzéseihez, szilárd nézeteihez és fájó sóvárgásaihoz, akik gondolkodnak és remélnek. S ez a sokakhoz való odafordulás szükségképp következménnyel jár. Úgy kell a sokakhoz beszélnünk, hogy meghallgassanak – hogy akarjanak is meghallgatni –, s hogy megértsenek bennünket. Semmi értelme tudományos formulákkal vagy akkurátus szigorral vagy a kimerítő fejtegetés unalmával próbálkozni náluk. A sokaság türelmetlen a rendszerrel szemben, igényli a rövidséget, megzavarja a formalitás. [...] [Az olvasókat] a tanítás veleje érdekli, nem a partikuláris eset. Ilyen az emberek ízlése.<sup>35</sup>

Tehát Bagehot világosan látja, átalakultak, átalakulóban vannak az olvasási szokások, mert jelentősen megváltozott az olvasók köre; másfajta kivitelű könyvekre

lehetne bővíteni ezt a listát – találunk már az alább következő idézetekben megfogalmazotthoz hasonló fejtegetéseket.

<sup>34</sup> Walter Bagehot: *The First Edinburgh Reviewers*. In: *Literary Studies in Two Volumes*, ed. Richard Holt Hutton. London, Longmans, Green, and Co., 1879. I, 1–40., 2. – az öszövet-ségi allúzió (Gen. 31,10) tipikusnak mondható.

<sup>35</sup> Bagehot: i. m. 3–4. o.

és másfajta „hangnemre” van szükség – valójában egy régi retorikai közhelyet aktualizál: a jó szónoknak tekintettel kell lennie közönsége méretére, tájékozottsági és érzelmi színvonalára, hangulatára stb. Ugyanakkor a kulturális tradíció szétválása, a visszafordíthatatlan és tragikus hanyatlás helyett változásról beszél, amelyhez alkalmazkodni kell. A kultúra – itt: a széles értelemben vett irodalmi kultúra – valami olyasmi, ami helyesen gondolkodni tesz képessé sokakat: ez egy eminens módon hasznos *társadalmi funkció* – sőt amennyiben egy közös tudás, egy közös érzékenység, egy közös értékrend kialakítását teszi lehetővé: elengedhetetlen társadalmi integrációs erő (ez lesz éppen Matthew Arnold egyik fő felismerése). Ennek semmi köze valamiféle (álságos) egyéni önműveléshez, sokkal inkább a közösség szellemi felemelkedéséhez. Az írástudóknak „tanítaniuk” kell, de nem tudóskodva, hanem az új kor ízlésének megfelelő formában, a szélesebb olvasóközönség figyelmét folyamatosan fenntartva. Hiszen róluk nem lehet lemondani, igényeiket nem lehet félresöpörni, nem volna célszerű leminősíteni őket azzal, hogy kizárólag sekélyes szórakozásra vágnak. Esszéisztikusan kell megszólalni, de nem igénytelenül, egy szélesebb tapasztalás számára kell tanulságokkal szolgálni, s nem tudós rendszereket építeni, de mindennekeftt gyönyörködtetni kell: elbűvölni *egyaránt* a művelteket és a kevésbé művelteket. „A modern világ embe-re hozzászokott, hogy azt mondja, amit a modern világ hallani akar; a modern világ írójának azt kell megírnia, amit a világ engedékenyen és tetszéssel elolvas.”<sup>36</sup>

Érdekes észrevenni, hogy Bagehot a sokak gondolkodására és érdeklődésére is számot tartó két legfontosabb tárgykörként a politikát és a vallást említette. Nála és Arnoldnál (valamint számos már neves kortársuknál) az, amit „kultúrának” neveznének vagy neveznek, a vallás és a politika erőterében jelenik meg. Arendt 19. századra tett kritikus utalásaiban az előbbi fel sem merül, az utóbbi csak egy korlátozott (pejoratív) jelentésben. A magát éppen világbirodalommal kinövő Angliában, ahol hatalmas elánnal folyik a politikai emancipáció (csak az 1867-es *Reform Bill* nagyjából megkétszerezte a szavazásra jogosultak számát), a politika és a közélet relevanciája magától értetődő.<sup>37</sup> A vallás – látszólag Darwin ide vagy oda – továbbra is jelentős funkciót látszik betölteni mind spirituálisan, mind társadalmilag. Csak illusztrációképpen: Lytton Strachey szellemes és élesen kritikus *Eminent Victorians* című művében (1918) életrajzi esszéket találunk jeles személyiségekről, akik képesek reprezentálni a viktoriánus korszak szellemiségét és mentalitását. Henry Edward Manning bíborosról, az anglikatolikus Oxford-mozgalom egyik vezéről; Florence Nightingale-ről, a krími háború hősnőjéről és az angliai nővérvérvégzés megteremtőjéről; Thomas Arnold teológusról, történészről és oktatás-reformerről (Matthew Arnold apjáról); s végül Charles George Gordon tábornokról, megannyi gyarmati hadszíntér excentrikus bajnokáról. Egy „politikus” főpap,

<sup>36</sup> Bagehot: i. m. 5. o.

<sup>37</sup> Ez a fajta politika – közpolitika, intézményi politika, társadalompolitika, *policy* stb. – Arendt szemében a „politikai” eredeti értelmének az elfelejtődése árán nőtt ki magát a 17. század végétől.

egy filantróp aktivista, egy oktatásügyér és egy magas rangú hadfi: mindannyian – közéleti buzgalmuk és (még Florence kisasszony esetében is!) „maszkulinitásuk” mellett – mélyen és elkötelezetten vallásosak, rendkívüli, sok tekintetben a korszakot alakító teljesítményük ebből a szilárd lelki beállítódásból (gonoszkodásban: megszállottságból) érthető meg, legalábbis Strachey – nem minden alap nélkül – ezt sugallja. A rájuk (és a korszakra is) jellemző vallásosság, mintegy az arnoldi „hebraizmus” vallási párjaként, inkább ószövetségi hangsúlyokat mutat.<sup>38</sup> Miközben a vallás régi tekintélye valóban repedezik, amit a század végére már aligha lehet elkendőzni.<sup>39</sup> Matthew Arnold kultúra-fogalma egy határozott válasz erre a problémára is.

A közönség egyre szélesebb körűvé válása és ennek következményeinek taglalása persze korábban kezdődött. Mivel Bagehot írása is a folyóiratok esszé-bírálatainak és bírálat-esszéinek fontos kultúra- és közönségformáló szerepéről szól, s ugyan éppen csak, de mégis megemlíti Joseph Addison és Richard Steele folyóirat-vállalkozásait a 18. század legelejéről, érdemes egy pillantást vetnünk erre a fontos előzményre, amely még jelentősen meghatározza a kultúráról való 19. század brit gondolkodást – legalábbis az általam tárgyalt szerzőkét. A Londonban kiadott *The Tatler* és *The Spectator* – hogy csak a legismertebb két folyóiratot említsem – már tudatosan egy nagyobb közönségre épít, sőt igyekszik is egy nagyobb közönséget – *horribile dictu*, üzleti megfontolásokból is – kialakítani magának, ami értelemszerűen új kommunikációs formát és stratégiát igényel. A megjelenő esszék széles értelemben vett kulturális tematikájúak, egyszerre szórakoztatóak és tanulságosak. Ugyanakkor szó nincs arról, hogy ezek a magasabb irodalmi, filozófiai, tudományos, teológiai, történelmi stb. témák legyengített, „fogyasztható”, „megzenésített” stb. változatai lennének. Ellenkezőleg, a szó cicerói értelmében Addison és Steele éppen ezt tartják az igazi kulturális közvetítésnek: a szellem végre hatékonyra és valóságossá válik a világban. Addison írja 1711-ben a *Spectator* sokat idézett 10. számában, amely mintegy a folyóirat *ars poeticája*:

<sup>38</sup> Amit már az első Bagehot-idézet is finoman jelezhetett. Dr. Thomas Arnold – írja Strachey – rendszeresen prédikált vasárnaponként a diákjainak a Rugbyben, amelynek sok évig igazgatója volt: „Gyülekezete feszült figyelemmel hallgatta [...], ahogy azokat az általános elveket fejtegette, amelyek az ő lépéseit és a Mindenhatóét vezérik, vagy ahogy rámutatott arra, hogyan hatnak ki a Krisztus előtt VI. századi zsidó történelem eseményei az 1830-ban élő angol iskolásfiúk életére. [...] »Illés szellemének – szólott – mindig meg kell előznie Krisztusét.«” Lytton Strachey: Dr. Arnold, az oktatásreformér. Ford. Szécsényi Endre. *BUKSZ – Budapesti Könyvszemle*, 24 (2012), 3–4. 320–331., 325. o.

<sup>39</sup> Forsternek az első világháború után, 1924-ben megjelent regényében muszlim indusok fagatják a liberális angol iskolaigazgatót a vallásosság angliai helyzetéről, aki elismeri, hogy a „tanult, gondolkodó” angolok nem hisznek már Istenben, „Nyugaton manapság már nemigen törődnek a hit vagy a hitetlenség kérdésével. Ötven évvel ezelőtt [...] az ilyesmin sokkal többet nyűgglódtak.” (E. M. Forster: *Út Indiába*. Ford. Göncz Árpád. Budapest, Szépirodalmi, 1980. 116. o.) Azért azt is becsületesen hozzáteszi, hogy az erkölcs – vélhetőleg ennek következtében – hanyatlak.



Mivel ilyen nagy közönség érdeklődését sikerült felkeltenem, fáradságot nem ismervé azon leszek, hogy kellemessé tegyem okulásukat [*instruction*], a szórakozásukat pedig hasznossá. Ezért igyekszem majd szellemmel [*wit*] megeleveníteni az erkölcsi tanulságot [*morality*], s erkölccsel mérsékelni a szellemet, hogy olvasóim, ha lehetséges, mindkét-féleképpen haszonnal forgathassák napi töprengésemet. S végezetül, hogy erényük és tetszésük [*discretion*] ne csak gondolkodásuk rövid, átmeneti és félbeszakadt nekilódulásai legyenek, elhatároztam, napról napra frissíteni fogom emlékezetüket egészen addig, amíg ki nem gyógyítom őket a bűn és az ostobaság kétségbeejtő állapotából, amelybe korunk hanyatlott. Az akár csak egy napig parlagon heverő elme rögvest ostobaságokat csírázik, amelyeket csak állandó és szorgos művelés [*culture*] gyomlálhat ki. Szókratészről mondták, hogy lehozta a filozófiát a mennyekből, hogy az emberek között lakozzon;<sup>40</sup> az én ambícióm az, hogy azt mondják majd rólam, kihoztam a filozófiát a dolgozószobákból és könyvtárakból, az iskolákból és az egyetemek falai közül, hogy klubokban és összejöveteleken, teázóasztaloknál és kávéházakban leljen otthonra.<sup>41</sup>

Itt közvetve inkább a tudósi szűk körben tartott kultúra – tudomány és művészet egyaránt – tűnik torz és avított formának. Már az implicit Cicero-hivatkozásból is világos, hogy ami itt zajlik, az a *cultura animiként*, a lélek műveléseként felfogott filozófia mintájára értendő: az intellektuális és az erkölcsi defektusok kigyomlálására való, a gondolkodás és a lélek torzulásainak meggyógyítására – tehát nem is annyira táplálék még, inkább orvosság. A társadalmi jelentősége is világos: a legszigorúbban betartatott törvények sem lehetnek annyira hatékonyak az együttélés békéjét és prosperitását tekintve, mint a gondolkodás és a modor reformja (*reformation of manners*): „jól nevelt”, azaz „kulturált” polgároknak eszébe sem jut, ostobaságot vagy bűnt elkövetni, kényszer nélkül élhetik társadalmi életüket, amely egyben személyes kibontakozásuk szabad és derűs terepe is.

A 18. század közepén David Hume már megengedőbb a műveltség legmagasabb szintjén állók, a „magaskultúra” képviselői tekintetében. Az *esszéírásról* c. esszéjében azt állítja, hogy az emberiségnek az elegáns (tehát a kulturált), nem az állati lét szintjén élő fele tudósa és társasági emberre osztható. Előbbi magányos alkat, sok szabadidővel, aki éppen ezért képes hosszas és kitartó munkával a szellem legmagasabb rendű kérdéseire eljutni, s azokkal foglalkozni. Utóbbi társas és nyitott lény, akinek van ízlése a gyönyörre, aki „a szellem [*understanding*] gyakorlásának könnyedebb és finomabb formái” iránt fogékony, érdeklik a világ és a közösen élt élet dolgai. A társaival való érintkezés és eszmecsere ezen tevékenység legfontosabb formája, „ahol a tőlük telhető legfinomabb modorban mind feltár-

<sup>40</sup> Cicerónál olvasható: „Szókratész volt az első, aki lehozta a filozófiát az égből: a városokban talált neki helyet, bevitte a házakba, és rákényszerítette, hogy az életet és az erkölcsöt, a jót és a rosszat vizsgálja”. (Marcus Tullius Cicero: *Tusculumi eszmecsere*. Ford. Vekérdi József. Allprint, Budapest, 2004. 207. o.)

<sup>41</sup> Joseph Addison, Richard Steele, et alii. 1891. *The Spectator in Three Volumes*, ed. Henry Morley. London, Routledge, 1891. I, 41–42. o.

ják gondolataikat és észrevételeiket, s kölcsönösen tájékoztatják és elszórakoztatják egymást.<sup>42</sup> Hume a kultúra és a kultúrátlanság ellentéte mellett, a kultúrán belüli megosztottságot legalább akkora problémának látja. Szerinte az előző kor-szak (a 17. század) nagy hibája az volt, hogy e két szellemi területet – a tudóst és a társalgót – szétszakította. Így a konverzáció a történelemre, a költészetre, a politikára, a filozófia alapelveire való komolyabb utalás és érdeklődés híján unalmas és érdektelen fecsegéssé silányult; az egyetemekre bezárkózó tudós pedig, távol a világtól és a jó társaságtól, rosszul művelte az irodalmat, „teljesen barbárrá [*totally barbarous*]” változtatta, hiszen ő maga híján volt az élet és modor iránti ízlésnek, a gondolkodás és a kifejezőmód könnyedségének és szabadságának. Holott még a filozófia is tönkremegy az ilyen típusú (bezárkózó, monologikus, ízlés nélküli) művelésben: konklúziói csalókák lesznek, stílusa érthetlenné válik. A két világ összekötésének és üdvös szövetségének van már néhány szép példája, Hume reméli, a jövőben egyre több lesz, s az ő esszéi is ezt a kapcsolatot erősítik.

Tehát Hume-nál a szellem legmagasabb kérdéseivel foglalkozó tudomány vagy műveltség – ahová saját filozófusi tevékenységét is érti – nincs meg a társias világ eleveensége nélkül, szüksége van ez utóbbira, hogy ne torzuljon. Nem arról van szó, hogy a magaskultúrát művelőknek muszáj „népszerűnek” lenniük, következésképp jelentősen engedni a színvonalból, mert különben romlik a társadalmi megítélésük vagy elapadnak a külső támogatásaik stb., hanem hogy tudományuk és művészetük belső szükséglete a szélesebb közönségre nyitottság, azaz a társas világ igényeinek az érvényesítése. Ráadásul a „szórakozás”, tehát a társaságban megélhető élvezet nem a színvonaltalanság gyanús jele, hanem értékmérő – ahogy Addisonnál is korábban –, sőt még csak nem is másodlagos fontosságú összetevője a közösen élt élettel és a világgal (amely természetesen a társalkodó-társas világot jelenti, nem Arendt Heidegger-inspirálta *Weltjét*) való szoros, eleven kapcsolatlak. Ezekből a sorokból még az is kivehető, hogy Hume-nál a kultúra egy mérsékelt közép: mind az állati életforma, mind a társalkodó világtól teljesen el-rugaszkodott, magának való tudomány vagy művelődés – barbár.<sup>43</sup>

A tudós és a társalgó kultúra kölcsönös függősége, ugyanakkor meghaladhatatlan kettőssége – a Hume-ra jellemző ironikus és frivol módon – a férfi–nő viszony-ra hangszerelődik át a következő bekezdésben: a tudós világ férfias szigora és függetlenség iránt vágya leli meg mintegy párdarabját a társalgó világ nőiségében, ahol Hume szerint is a művelt, kifinomult ízlésű hölgyek a legfőbb bírái az irodalomnak, a helyes viselkedésnek, az élet legkülönbözőbb dolgainak.<sup>44</sup> Ha e játékos öt-

<sup>42</sup> David Hume: *Összes esszéi II.* Ford. Takács Péter. Budapest, Atlantisz, 1994. 291. o.

<sup>43</sup> Az angol esszé további, 19. századi eszméletörténetéhez ld. Gárdos Bálint: *Földönjáró romantikusok. A XIX. század elejének brit esszéirodalmáról.* Budapest, L'Harmattan, 2012.

<sup>44</sup> A „fent” és a „lent” strukturálisan hasonló „társadalmi” dinamikáját alkalmazza Kant is. *Az ítélőerő kritikája* 60. §-ában a következőket írja 1790-ben: az a kor és az a nép – „ahol az eleven hajtóerő[nek], mely a népet tartós közösséggé tévő törvényes társiasságra irányult”, sikerült „a szabadságot (s így az egyenlőséget is) a kényszerrel” egyesítenie – szükségkép-

letet kicsit komolyan vesszük, akkor a szigorú, rendszeres, tudományos kultúra és a lágyabb, érzékenyebb, esztétikai kultúra kettősségére ismerhetünk rá.<sup>45</sup>

#### IV.

S végezetül – miután „előlről” és „hátról” is ráközelítettünk – visszatérhetünk még röviden a *Culture and Anarchy*-ra, amely nem monográfia, hanem korábban önállóan is megjelent  *folyóiratesszé*k füzére, tehát pontosan a fentiekben – Addisontól Bagehotig – felvillantott hagyományba illeszkedő, szélesebb publikumot megcélzó, olvasóit hatásosan és emlékezetesen szórakoztató és ok(os)ító írásművek egybeszerkesztett gyűjteménye. Azt az értelmezési keretet ajánlom, amelyet Steven Marcus fogalmazott meg: szerinte Arnold és persze más viktoriánusok szellemi erőfeszítései elsősorban arra irányultak, hogy a francia és az ipari forradalom után bekövetkező drámai méretű és horderejű társadalmi változások közepette is megőrizték a kulturális, művészeti, politikai és közéleti hagyományok folytonosságát és hatékonyságát, hogy olyan kommunikációs formát találjanak, amelyben közvetíthetők maradnak a kulturális, civilizációs értékek, hogy megtalálják a módját, „hogyan lehet összebekíteni a fejlődést vagy a változást a renddel és a folyamatossággal.”<sup>46</sup> A szétesés, a szakadás, az anarchia – mind spirituális, mind tár-

pen „fel kellett hogy fedezze előzőleg annak művészetét, hogy a legműveltebbek miként oszthatják meg eszméiket a nyersebb gondolkodásúakkal, valamint azt, hogy az előbbiekből kibővült gondolkodásmódja és kifinomultsága hogyan hozható összhangba az utóbbiak természetes egyszerűségével és eredetiségével, s ily módon azt a közepet a magasabb kultúra és az önmagával elégséges természet között, amely a helyes, de semmiféle általános szabály szerint nem megadható mércét jelenti az ízlés mint általános emberi érzék számára is.” Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus, 1997. 287–288. o.

<sup>45</sup> Így tehát nem a magas- és a tömegkultúra feszültségét, hanem inkább a két évszázaddal későbbi, C. P. Snow-féle két kultúra koncepciót előlegezi meg, amely – nagy vitát előidézve – a természettudományok és a humán tudományok közti szakadékkal foglalkozik, ill. elsősorban azzal, hogy a természettudományok kultúraformáló szerepét rehabilitálja, mivel addigra, Snow szerint legalábbis, a humán tudományok kisajátították maguknak a „kultúra” fogalmát, azaz a kultúra irodalmias, „esztétikai”, végső soron arnoldi koncepciója egyeduralgoddá vált. Vö. Charles Percy Snow: *The Two Cultures and the Scientific Revolution. The Rede Lecture, 1959*. Cambridge, Cambridge University Press, 1960.

<sup>46</sup> Steven Marcus: *Culture and Anarchy Today*. In Matthew Arnold: *Culture and Anarchy*, ed. Samuel Lipman. New Haven, London, Yale University Press, 1994. 165–185., 166. o. – A továbbiakban a *Culture and Anarchy* általános jellemzéséhez és kontextusának felvázolásához – anélkül, hogy külön-külön lábjegyzetekben jelölném – Marcus kommentárja mellett támaszkodom még Collini és Garnett alapos tanulmányaira is: Stefan Collini: Introduction. In: Matthew Arnold: *Culture and Anarchy and Other Writings*, ed. Stefan Collini. Cambridge, Cambridge University Press, 1993. ix–xxvi., valamint Jane Garnett: Introduction. In Matthew Arnold: *Culture and Anarchy*, ed. Jane Garnett. Oxford, New York, Oxford University Press, 2006. vii–xxviii.

sadalmi, mind erkölcsi téren – réme az, amellyel szemben, úgy érezték, tenniük és mondaniuk kell valamit. Ez az összefűzési vágy – mint fentebb láttuk – még Forster regényeiben is egyértelműen és több szinten érzékelhető a 20. század elején. Ez egészen más stratégia, mint Arendté, aki az 1950-es években kulturális széthullást és diszkontinuitást állapít meg (visszamenőleg is), s amit ennek ellenében ajánl, az egy elég nehezen kivitelezhető visszatérés valami régen létezett „eredeti” állapothoz (amikor még a művek csak tisztán „megragadták és megindították” a befogadót), ami már eleve egy szakítással venné kezdetét: legalább százötven évet kellene azonnal kidobni az ablakon.

A *Culture and Anarchy* – ahogy a műfajából is sejthető – nem egy rendszeresen kifejtett doktrína, sokkal inkább eleven kritika, amely a korabeli szellemi- és közélet számára íródott. Collini szerint éppen ezzel magyarázhatók a mű bizonyos hangsúlyeltolódásai is. Arnold pl. azért érvel olyan súllyal az Állam aktív – paradigmaticusan az oktatásban megnyilvánuló – kulturális szerepe mellett,<sup>47</sup> mert a korabeli brit politikai hagyományban és közgondolkodásban olyan mértékű ellenállás volt minden etatista felvetéssel szemben, hogy ezt egyszerűen nem lehetett eltúlozni. Vagy, ahogy már említettem, azért van sokkal erősebben exponálva a „hellenizmus” elve, mert az alaptapasztalat a „hebraizmus” nyomasztó dominanciája volt stb. Mindenesetre Matthew Arnold társadalomkritikai teljesítménye elismerést érdemel – ezt azért tartom fontosnak hangsúlyozni, mert Hannah Arendt fent idézett megjegyzéseiből egy hályogkovács cukrosbácsi képe derenghet fel, aki még vaskalapos is.

Arendt érzékelhető ellenszenve több szempontból is különös. Egyrészt, mert éppen a „sweetness and light”-ot idézi Arnold elhíresült frázisai közül, azaz éppen azokat a minőségeket, amelyeket elsősorban a kulturális öröként működő „hellenizmus” lehet társítani. Magam mindig úgy olvastam a „sweetness and light” párost, mint Cicero híres sora – a *Dulce et decorum est (pro patria mori)* – „Szép és magasztos halni ezért: haza!” Illyés Gyula fordításában (szó szerint a *dulce* édes, a *decorum* illendő) – Lord Shaftesbury-féle értelmezésének 19. századi alkalmazását. A jó lord arról beszél, hogy valaha (s ő még az antik pogányok mellett a zsidókat is ideérti) a filozófia (a *cultura animi*) képes volt az erényre nevelés feladatát betölteni, „az erény szabad választás volt”: az erényes tethöz és élethez nem kellett *semmilyen* más indok, mint hogy így „kívánatos és illő.”<sup>48</sup> Ez a vallási parancsolatok, a túlvilági büntetés és jutalmazás ígéretét kikerülő, az erényt és a józan észt mégis érvényre juttatni képes erő vagy elv az, amely Arnold számára is aktualizálható a „sweetness and light” formájában. A „hebraizmus” döntően etika: a kötelesség, a szabályok, az én legyőzése és a helyes cselekvés princípiuma; ellenben a „hellenizmust” a tudás és szépség érdekli, az eszmék játéka és a forma bája –

<sup>47</sup> Ehhez képest Arendt szerint „fatális tévedés” azt hinni, hogy a társadalom „a nevelés révén »kulturáltabbá« válik.” (Arendt: i. m. 218. o.)

<sup>48</sup> Vö. Lord Shaftesbury: *Sensus communis. Esszé a szellem és a jó kedély szabadságáról*. Ford. Harkányi András. Atlantisz, Budapest, 2008. 43–44. o.

összegezi Collini; bár én az erkölcsi vonatkozást (ha nem is a kötelességetikait) a hellenizmusmal is társíthatónak gondolom. Mindazonáltal Arendtnek erre, görögség- vagy római köztársaság-mánia ide vagy oda, nem volt füle.

Másrészt, mert egyáltalán nem méltányolta, hogy Arnold egy, a gazdasági és politikai sikereitől megrészegült, a magabiztosság csúcán lévő társadalmat bírál folyamatosan, s figyelmezteti korlátoltságára, bárdolatlanságára, provincializmusára, önhittségére, sőt nem áttal kontinentális – francia és német – eszméket ajánlani a brit szellem megújulásához.

Harmadrészt, hogy legtöbb kortársával ellentétben Arnold nagyra tartotta az 1789-es francia forradalmat, ami akkor is kiválthatta volna Hannah Arendt elismerését, ha ő történetesen az amerikai tartotta politikai értelemben a sikeresebbnek a 18. század két nagy revolúciója közül. Igaz, Arnold nem alkalmazta azt a „válság”-diskurzust, amelyet Arendt előszeretettel, pedig amerre csak nézett, földcsuszamlásszerű változásokat látott, a régi normák és rendek összeomlását, mégis integrálni akart, a folyamatosságot fenntartani, s a szerinte félrecsúszott, egyoldalú és bezárkózó brit civilizációt visszaterelni az európai útra.

A szabad kritikai szellem nyomait nem kell hosszan kutatnunk, már a *Culture and Anarchy* alcíme: „politika- és társadalomkritikai esszé”; s a kultúra egyik legelső (a már egységesülő kötethez 1868-ban írott előszóban található) definíciójából is ez sugárzik:

[A kultúra] a teljes tökéletességünk elérésére való törekvés azáltal, hogy – mindenben, ami bennünket a leginkább érint – megismerjük a legjobbat, amit valaha gondoltak vagy mondtak a világon, és hogy e tudáson átszűrve rázúdítsuk a friss és szabad gondolkodás folyamatát betokosodott foglaimkra és szokásainkra, amelyeket most rendületlenül, de mechanikusan alkalmazunk, tévesen azt képzelve, hogy rendületlenségünk olyan erény, amely kárpótol a mechanikusságról.<sup>49</sup>

Arnold a belső tökéletességre törekvésről, a lehető legtöbb képességünk kiműveléséről, a hagyomány által közvetített tudás legjavának interiorizálásáról, „a legjobb énnünk” kimunkálásáról beszél, ebben egyrészt a klasszikus humanista ideál újrafogalmazására ismerhetünk, vagy akár a goethei *Bildung*éra – ami a *humanitashoz*, az emberieséghez, a *sensus communishoz* stb. köthető, és semmiképp nem valamiféle privát érdekeltségű önmegvalósításhoz és karrierizmushoz. Másrészt nem tűnik megalapozottnak azon arendti kritika sem, hogy Arnold valami csalóka, rózsaszín illúzióvilágba invitálna,<sup>50</sup> hiszen az általa javasolt kultúra

<sup>49</sup> Arnold: *Culture and Anarchy*, ed. Garnett, id. kiad. 5. (Nincs módomban itt kitérni híres, 1864-es esszéjére, vö. Matthew Arnold: *The Function of Criticism at the Present Time*. In: *Culture and Anarchy and Other Writings*, ed. Collini, i. k. 26–51. o.)

<sup>50</sup> Talán Hannah Arendt fülében Arnold híres vesszori csengenek szintén 1867-ből a magánéletbe (személyes viszonyokba) való visszahúzódságról: „Legyünk, szívem, hűségesek / egymáshoz, mert e torz világ, / melyet szemünk álommá szöve lát, / bár tarka, friss és élvezet,

éppen bevett gondolkodási és cselekvési sémáink folyamatos bírálatában mutatkozik meg. A probléma ezzel (bár ez mintha Arendtre is igaz volna) sokkal inkább az, hogy evidensnek veszi: mindig pontosan tudható valahonnan, mi a „legjobb”.

A tevékenység-jelleg nagyon fontos: a kultúra a kulturáltság elmélyülésének folyamatát jelenti, nem valaminek – tárgynak, dolognak, „árúnak” – a birtokba vételét (emlékezhetünk, még Bast úr is a stílusát szerette volna Ruskinéhoz emelni, azaz beszélni – gondolkodni, érvelni, értékelni – szeretett volna úgy megtanulni, mint választott mestere, nem egyszerűen „birtokba venni” valahogy az általa ajánlott kulturális értékeket). Minden kommentátora hangsúlyozza, hogy Arnolddal a kultúra a valamivé válás aktív és reflexív folyamata: „Nem birtoklás vagy nyugvópontra érkezés, hanem növekedés és valamivé válás”<sup>51</sup> jellemzi azt a tökéletességet, amelyre törekszünk. Egyrészt, tehát, a soha véget nem érő növekedés, a haladás, az evolúció és a változás eszméiben kell a tökéletességet keresni, ahogy Marcus kiemeli; másrészt észre kell venni, hogy ez a dinamika általános, egyáltalán nem pusztán individuális: az egyén belülről kezdi az átalakítást, hogy a tökéletesség felé törjön, amely viszont már közösségi. Ezzel Arnold, Thomas Carlyle-től sokat merítve, éppen a modern ipari civilizáció szűklátókörűségével, merevségével és individualizmusával szemben határozza meg a kultúra feladatát, ahogy erre Garnett is felhívja a figyelmet.

Amellett, hogy alapvetően egy belülről induló aktivitás, fontos kiemelni, hogy Arnold kultúrafogalma egyáltalán nem a világ vagy az élet egy körülhatárolható – intellektuális és/vagy művészeti – terénre korlátozódik. Szerinte a kultúra nem magyarázható meg kielégítően pusztán a tudományos szenvedéllyel, amely arra irányul, hogy az értelmes ember olyannak lássa a világot, amilyen az valójában; hiszen

a szomszédunk iránti szeretet, a cselekvésre, a segítségnyújtásra és a jótékonyagra irányuló késztetéseink, a vágy, hogy eltöröljük az emberi tévedést, eloszlassuk az emberi zűrzavart és csökkentsük az emberi szenvedést, a nemes törekvés, hogy jobb és boldogabb állapotban hagyjuk itt a világot, mint ahogyan találtuk, nos, ezek mind a legfőbb és kitüntetett részét képezik a kultúrának. Tehát ha a kultúrát megfelelően írjuk le, akkor eredetét nem a kíváncsiságban, hanem a tökéletesség szeretetében jelöljük meg: nem más, mint a tökéletesség tanulmányozása. Nem pusztán és nem elsősorban a tiszta tudást elérni akaró tudományos szenvedély erejével indít meg, hanem a jócselekedetre késztető erkölcsi és társadalmi szenvedély erejével.<sup>52</sup>

A kultúra mint tevékenység elsősorban nem a szemlélődéssel, hanem az aktív, cselekvő élettel köthető össze, s mint ilyennek eminens erkölcsi és társadalmi vo-

/ ma fényt, szerelmet, örömet nem ont, / se biztonságot, békét, bajra írt”. (*Doveri part*. Ford. Lakatos Kálmán.)

<sup>51</sup> Arnold: *Culture and Anarchy*, ed. Garnett, i. k. 36. o.

<sup>52</sup> Arnold: *Culture and Anarchy*, ed. Garnett, i. k. 34. o.

natkozása és jelentősége van.<sup>53</sup> A viselkedésben, a modorban (*manners*), a tettekben és a cselekvésben megmutatkozó vagy érvényre jutó magasabb eszmék és szellem érthető alatta.<sup>54</sup> Arnoldot mindvégig az a kérdés foglalkoztatja – ahogy a *Democracy* című 1861-es írásában fogalmaz –, hogy hogyan „találhatók meg és tarthatók fenn a magas eszmények” a demokráciában,<sup>55</sup> hogyan alakítható ki egy élhető, a hagyományokhoz kötődő és az új iránt is nyitott rend a nagy horderejű változások közepette. A kultúra ellensége nem a szórakoztatóipar, hanem a szűklátókörűség és a gőgös provincializmus.

Arnold fő félelme tehát nem az, hogy a „tömegkultúra” vagy -szórakozás a valódi civilizációs értékekkel szemben vagy azok rovására teret nyer, hanem az anarchia, amelyre a társadalmat átfogó kohéziós erők nagymértékű eróziójának érzékeléséből következett. Világosan látja, hogy, egyrészt, a társadalom demokratizálódik, ami megállíthatatlan, bár beláthatatlan folyamat, másrészt szét is aprózódik, izolált és bezárkózó csoportokra bomlik. Legszenvedelmesebbek és ebben a tekintetben paradigmaticusak számára a protestáns non-konformista szekták – Arnold nyolc éven át tanfelügyelőként disszenter iskolákat látogatott Angliában, sok közvetlen tapasztalata volt erről. A szektásodás és provincializmus fenyeget társadalmi anarchiával, ennek a jelenségnek egyik gyökerét a puritanizmus 17. század óta virágzó brit hagyományában pillantja meg, amelyet az európai szellemtől való végzetes eltávolodásként értelmez. A másik forrás, szerinte, a korszakban eluralkodó liberális éthosz, ill. az ezáltal támogatott individualizmus. A *laissez-faire* mentalitás (ennek explicit kritikája a *Culture and Anarchy* második fejezetében olvasható)<sup>56</sup> rendkívül sikeresnek bizonyult gazdaságilag és politikailag, ami folyamatosan azt a képet erősíti, hogy a Brit Birodalom egy virágzó és fejlődő technikai-anyagi civilizációt tart fenn és terjeszt világszerte. Arnold – ismét csak Thomas Carlyle nyomán – nem osztotta azt a vélekedést, hogy egy nemzet nagysága pusztán anyagi gazdagságra alapozható lenne. Collini kiemeli, hogy Arnold alapvetően két dolgot látott az eltúlzott individualizmusban: egyrészt alacsony ambíciót, hiszen mindenkor megelégszik az egyénben létező vá-

<sup>53</sup> A *vita activa* Arendtnél is központi kategória, csak amíg ő éppen „a társadalmiról” leválasztott „politikaival” hozza összefüggésbe, addig itt az „erkölcsi és társadalmi szenvedély” készítet a tökéletességre irányuló cselekvésre.

<sup>54</sup> Messzire vezetne, ezért csak megemlítem, meglepően rímél erre az, ahogyan Hannah Arendt a „szabadságról” beszél, mint ami mindig a cselekvésben (*action*) mutatkozik meg, s ehhez Montesquieu „öszöntőző alapelvét”, amely mindig „a tettnek végrehajtásában válik teljes mértékben nyilvánvalóvá”; ill. Machiavelli *virtù*-ját hozza fel példának. (Vö. Hannah Arendt: Mi a szabadság? In *Múlt és jövő között*, i. k. 151–180., 160–161. o.)

<sup>55</sup> Arnold: *Culture and Anarchy and Other Writings*, ed. Collini, id. kiad. 14.

<sup>56</sup> Nem csak ezt a fejezetet, hanem az egész művet lehet J. S. Mill *A szabadságról* (1859) című esszéje kritikájaként olvasni, noha Arnold nem említi név szerint Millt, s azzal is pontosan tisztában volt, hogy Mill sem „puritán”, sem „vulgárliberális” nem volt. Ld. erről: Lionel Trilling: *Matthew Arnold*. New York: Cornell University Press, London: George Allen and Unwin Ltd., [1939] 1958. 259.skk.

gyakkal és azok kielégítésével; másrészt egyfajta hübriszt is, hiszen az a feltételezés van mögötte, hogy az izolált egyén önmaga képes helyesen meghatározni életének mintáját. Ebben a felfogásban egyszerűen nincs hely a „magas eszmék” vagy a „legjobb én” fogalma számára, s legkevésbé annak a gondolatnak a számára, hogy ezeket az ideálokat az Államban mint a nemzeti közösség legmagasabb kifejeződési formájában lássa megtestesülni. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Arnold a jó társaság 18. századi eszményét a nemzetállam – ami persze egy világbirodalom – szintjén próbálja újragondolni. A finom emberek körében kialakuló és fennmaradó jó ízlés vagy közös érzék (*sensus communis*) helyébe az egységes oktatási rendszer által közvetített kultúra kerül, amelyben mindenki osztozhat, amely előtt lebomlanak az egyéni, a csoport- és osztály-különbségek. A szabad társalgás során kikristályosodó, konszenzuális mércék és értékek Arnoldnál az Állam által szervezett és fenntartott kultúra (és oktatás) révén válnak közösen elfogadott eszményekké, amelyek ugyanakkor megőrzik dinamizmusukat, és mindig cselekvési elvként működnek. Szokás utalni arra – Marcus és Garnett is megteszi –, hogy a korabeli társadalmi, szellemi és vallási széttagoltságban, *mutatis mutandis*, a mai szubkultúrákra aprózódás, a multikulturalizmus előképét is fel lehet fedezni, így a *Culture and Anarchy* olvasható e ma is aktuális szociokulturális problémahalmazmal való legkorábbi elméleti számvetésként is. Arnold válaszainak általános iránya tehát egyfajta összekapcsolás, harmóniába rendezés és egységesítés – ez ugyanakkor nála még biztosan nem uniformizálás.

A vallások újabb keletű térnyerése világszerte ismét csak felhívhatja a figyelmet a *Culture and Anarchy*-ra, amelynek egyik kulcskérdése vallás és kultúra viszonya volt. Arnold a kultúra fogalmát és hatékony (egyéni és társadalmi) elvvé tételét valójában a vallás *helyett* ajánlja. A mű bevezetőjének konklúziójában Arnold „mindenekelőtt a kultúra hívójének” nevezi magát, aki azokat az alapokat keresi, amelyeken „a kultúrában való hit [...] biztonságosan nyugodhat.”<sup>57</sup> Szerinte az új nemzedékeknek már a megváltást is úgy célszerű elgondolniuk, mint „harmonikus tökéletességet, amely csak a belsők sokoldalú, korlátlan kiművelése által nyerhető el.”<sup>58</sup> Voltaképpen a romantikus művészet-vallás mintájára egyfajta kultúra-vallást javasol.

A *Culture and Anarchy*-t ért kritikák egyik fő csapásiránya éppen ez. A korszak nagy tekintélyű (tudós) filozófusa, Henry Sidgwick recenziót írt a *Macmillan's Magazine*-ba (a későbbi első fejezet ekkor még önálló szövegéről)<sup>59</sup> 1867-ben: mindenekelőtt Arnold fogalmainak definiátlanságát kifogásolja, s azt, a szerző mennyire kihasználja az ebből adódó bizonytalanságokat; a legfőbb probléma azonban a vallás leértékelése:

<sup>57</sup> Arnold: *Culture and Anarchy*, ed. Garnett, i. k. 32. o.

<sup>58</sup> Arnold: *Culture and Anarchy*, ed. Garnett, i. k. 16. o.

<sup>59</sup> Ez a „sweetness and light”-tal foglalkozó rész (Arnold maga nem adott címet a *Culture and Anarchy* fejezeteinek), amely búcsúelőadásként hangzott el Oxfordban, ahol Arnold a költészet professzora volt.



A kultúra terjeszti a „sweetness and light”-ot, nem akarom alulértékelni ezeket az áldásokat; de amit a vallás ad, az a hév és az erő; s a világnak szüksége van a hévre és az erőre, inkább, mint kellemre és fényre. Arnold úr érzi ezt, amikor azt mondja, a kultúrának „ájtatos energiát” kell kölcsönöznie a vallástól, de az ájtatos energia [...] nem olyasmi, amit kölcsönözni lehetne.<sup>60</sup>

Ez a szólam legalább T. S. Eliot 1948-as tanulmányáig hallható: „Arnold azt a benyomást kelti az olvasóban, hogy a Kultúra (ahogy ő ezt a szót használja) átfogóbb valami, mint a vallás; hogy ez utóbbi nem több mint egy szükséges elem, amely etikai alakzatot [formation] és valamiféle emocionális színezetet ad a Kultúrának, amely a végső érték.”<sup>61</sup> Pedig, úgy tűnik, ami a vallás összetartó erejének elgyengülését illeti, Arnoldnak volt igaza.

Mindennek külön súlyt ad, hogy Matthew Arnold számára nagyon fontos a vallás, s ezzel együtt ítéli meg úgy, hogy a modern világból a vallás mint a végső értékek garanciája kiveszett, s immár e nélkül kell valahogy megenni.<sup>62</sup> A társadalmakat összetartani képes végső szellemi és lelki kötelék immár nem vallásos: hanem kulturális. A vallás szekularizálódik és kultúrává válik; ugyanakkor a kultúra, ahogy Marcus helyesen megjegyzi, szakralizálódik. S éppen ezért Arnold kultúra-vallása kétségtelenül ki van téve annak a veszélynek, hogy ha hívei és követői a vallásosság kevésbé liberális formáihoz közelítik, hamar dogmává merevítik, s épp annak a mechanikus normakövetésnek a terepévé teszik, amellyel szemben Arnold még hadakozott.

A tömeges befogadás vagy „fogyasztás” kérdését illetően Arnold azt gondolja, a kultúrának nem az a feladata, hogy az alacsonyabb osztályok szintjéhez alkalmazkodjon, hogy kész ítéletekkel és jelszavakkal megnyerje őket magának, ehelyett:

Azon van, hogy lebontsa az osztályokat, hogy mindenki a kellemesség és a fény atmoszférájában éljen, s használja az eszméket, ahogy maga a kultúra is használja azokat, szabadon – hogy táplálva legyen általuk, ne pedig korlátozva. Ez egy társadalmi eszme, s a kultúra emberei az egyenlőség igazi apostolai. Azok a kultúra nagyszerű hordozói, akikben él a szenvedély, hogy terjesszék, hogy érvényre juttassák azt, hogy a társadalom egyik szegletéből a másikba elvigyék koruk legjobb tudását, akik azon dolgoznak, hogy

<sup>60</sup> Henry Sidgwick: The Prophet of Culture. In *Culture and Anarchy*, ed. Garnett, i. k. 157–172., 162. o.

<sup>61</sup> T. S. Eliot: *Christianity and Culture*. The Idea of a Christian Society and Notes towards the Definition of Culture. San Diego, New York, London, Harcourt Brace & Co., [1960], 100. o.

<sup>62</sup> A már fentebb idézett *Doveri part* (*Dover Beach*) c. költeményre is hivatkozhatunk újra: valaha a Hit tengere tetőzött a föld partjain, ma már csak melankolikus morajlása hallatszik egy kopár, kiüresedett világban. (Az ismert magyar műfordítás itt nem segít: „The Sea of Faith / Was once, too, at the full, and round earth's shore / Lay like the folds of a bright girdle furled. / But now I only hear / Its melancholy, long, withdrawing roar, / Retreating, to the breath / Of the night-wind, down the vast edges drear / And naked shingles of the world.”)

megfosszák a tudást mindattól, ami durva, bárdolatlan, nehéz, absztrakt, professzionális, kizárólagos, hogy humanizálják, hatékonyá tegyék azt a műveltek és a tanultak klikkjén kívül is, miközben az mégis a kor *legjobb* tudása és gondolata marad, s ezért igazi forrása a kellemességnek és a fénynek.<sup>63</sup>

Abélard, Lessing, Herder a kapásból elősorolt nevek – ők az eminens példái a kultúra apostolainak (ezt megint méltányolhatta volna Arendt). Mint láttuk, a humanizálás és hatékonyá tétel igénye, noha növekvő mértékben, Addisontól Bagehoton át ível Arnoldig.

Végezetül talán még egyszer érdemes visszaemlékeznünk arra, hogy az általam érintett viktoriánus szerzők nem szívesen mondanak le a növekvő közönségről, a „tömegekről”, hanem valamiképp szólni akarnak hozzájuk; hogy inkább összekötnének, a szétesés, az anarchia rémét látva nem a gyökeres szakítás stratégiáját ajánlják, hanem egy, a különbségeket legalább harmonizáló, kivihető (nek vélt) és dinamikus társadalmi „programot” igyekeznek kidolgozni: legalábbis megfelelő kritikai fogalmakat és diskurzust. S ezt, mintaadó módon, a szélesebb közönség számára elérhető stílusban és módon publikálják is. Konkrét javaslataik ma már sok szempontból védhetetlenek, látványos a történeti feltételezettségük, de az az attitűd, amely megérteni akarja a fennállót, majd a mindenkori körülményeket és a hagyományokat szem előtt tartva jobbá tenni azt, talán nem avított.

Arendt számára mind az oktatás, mind a kultúra „politikai” ügy, így valójában nem találhatott kapcsolódási pontot azzal a kultúra-felfogással, amely evidens módon morális-társadalmi érdekelttségűnek veszi azt.<sup>64</sup> Nehéz elgondolni, hogy a „pusztán csak hagyom, a mű megragadjon és megindítson” tapasztalatára, bárki is társadalmi programot alapozzon: oktatást, kulturális intézményeket és ápolandó tradíciókat, közösen elfogadott diskurzust a közös értékekről (vagy legalább egy olyan diszkurzív teret, ahol megbeszélhetővé válnak ezek a kérdések). Az „ezt meg kell nézni/hallgatni, csak pusztán azért, mert szép” és az „ezt meg kell nézni/hallgatni, mert szép, s ezért megnevesít” közül az utóbbi megközelítés kétségkívül „funkcionális”, hiszen használja (hasznosítja) valamire a szépséget. Egy magasabb lelki, szellemi és erkölcsi, társadalmi állapot elérésére – s persze egyúttal mindig alakítja is a benne összefüggésben lévő tartalmakat: a szépséget, a nemesiséget, az egyén és a társadalom potenciális harmóniáját. Kérdés, hogy ettől tény-

<sup>63</sup> Arnold: *Culture and Anarchy*, ed. Garnett, i. k. 52–53. o.

<sup>64</sup> Annyiban igazságot kell szolgáltatni a fentebb többször megbírált szerzőnek, hogy Arnold eszméi feltűnő gyorsasággal üres klisékké váltak, dinamizmusuk, a *vita activával* való kapcsolatuk stb. hamar eltűnt, s eléggé alkalmasnak látszottak arra, hogy dogmává me-revedjenek, ideológiává, intézményi *mission statementek* közhelyeivé. Létrejevő kultuszához Arnoldnak már kevés köze volt. Mindenesetre azért Marxot sem korrekt sztálinista dialmat-brosúrák alapján bíráltni.

leg valamilyen igény kielégítésére alkalmas puszta eszközzé züllik-e? Továbbá, hogy szükségképpen szétporlik-e minden érték, ha bekapcsoljuk a társadalmi szintű (oktatási, kulturális) kommunikációba? Ha millióan is törték már kerékbe és zsigerelték ki a *Für Elisét*, nem jöhet-e *mindig* egy Valentina Liszicja?



TELLER KATALIN

## „Az exorbitáns bizonyuljon orbitánsnak”. Az 1920-as évek cirkuszelméletei és -gyakorlatai

### A cirkusz mint hiánypótlás

A bűcsúval [vagyis a vásári mutatványos bódéval] ellentétben, amely leplezéssel, színpaddal, vitrinekkel, függönyökkel dolgozik, a cirkusz teljes mértékben nyitott; ez pedig a manézsnak köszönhető. Sőt, a cirkusz a művészetben ismert egyetlen őszinte, legmélyebben őszinte előadás; a körben ülő nézők előtt sehol sem húzható fal. Ennek ellenére is megtörténik az elidegenítés, a szaltó a legszélsőségesebb dolog, amelyet az emberi test nyújtani képes, s mégis nyújtja, mutatványosok lépnek fel, de szemfényvesztés nélkül. Bár olyan, mintha zöld kocsikban utazó cigányok hozták volna létre, s mintha régebbi lenne, mint amire a legöregebb olvasó emlékezni képes, talán történelem előtti időkből való, a cirkuszi művészet mégis egyfajta polgári derekasság a művészetben, és a művészet előképe. Szórakozóhely hátsó helyiségek nélkül, kivéve persze az öltözőket és az istállókat, amelyeket a szünetben meg lehet nézni, [ám] minden a reflektorfénnyel megvilágított porondon történik, a tető alatti trapézon, s mégis varázslat, a vágy excentrikusságból és precíz könnyedségből álló világa. [...] A cirkusz még ma is a legtarkább tömegmutatvány vagy a szenzáció képe [...].<sup>1</sup>

Ernst Bloch e sorai az 1938 és 1947 között írt *Das Prinzip Hoffnung*-ból jól példázzák azt a korokon átívelő vélekedést, mely szerint a cirkusz megelőlegez bizonyos művészi formákat, s egyúttal a spektakulum, az emberi test extrém próbatétele révén képes tömegeket a bűvkörébe vonni. *Ästhetische Theorie* című művében Adorno is hasonló szellemben érvel: „minden műalkotás mint az elidegenedett számára idegen műalkotás már pusztán létével megidézi a cirkuszt.”<sup>2</sup> Mégpedig azt a cirkuszt idézi meg, amelyben Adorno szerint töredékesen jelen van egyfajta művészet előtti elem, az, ami a műalkotásban szublimáltan rejtőzik, és ami a „megtagadott érzékiség” ígéretét hordozza.<sup>3</sup>

Messzemenően állandósultnak tekinthető az az irodalom- és művészettörténeti kérdés, hogy mi az a cirkuszban, ami motívumtörténetileg oly termékenynek bizonyul a képzőművészetben és az irodalomban is: elég, ha a legkésőbb a 18. század közepétől máig nyomon követhető, a 19. század végén és a 20. század első évtizedeiben mennyiségileg is tetőző feldolgozásokra gondolunk a festészetben, lí-

<sup>1</sup> Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 422. sk.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, 126. o.

<sup>3</sup> Uo.

rában, elbeszélő prózában. Miben rejlik és miként írható le tehát a cirkusz vonze-reje, amikor azzal szembesülünk, hogy ez a legtöbbször triviálisnak és csak ritkán értékesnek nevezett kulturális szegmens folyamatosan jelen van a kanonikus, magas kultúrába sorolt művészeti alkotásokban? A kérdés most is, Magyarországon is aktuális, ugyanis az Argumentum Kiadó nemrég újra megjelentette Szabolcsi Miklós kis híján negyven évvel ezelőtt, 1974-ben írott könyvét, *A clown mint a művész önarchépét*, amely nagyrészt a bohócmotívum festészeti és irodalmi fel-dolgozásait értelmezi.

Szabolcsi azonban csak csöpp a tengerben: könyvtárnyi monográfia és tanul-mány foglalkozik hol átfogóbban, hol egy-egy életműre koncentrálva a cirkusz mo-tivikus vagy akár konnotációs felhasználásával az irodalomban, képzőművészet-ben. Ahelyett viszont, hogy – a korszakban maradván – a varieték és cirkuszkor fran-cia festőinek vagy Picassónak, esetleg Kafkának és Brechtnek idevágó alkotásait elemezném, termékenyebbnek tartom azt a megközelítést, amelynek keretében nem eldöntendő esztétikai kérdésként kell kezelnünk azt, hogy milyen ismérvek alapján nevezzük a cirkuszt vagy a hozzá köthető motívumokat „populárisnak” és mikortól „a magas kultúra termékének”. Ehelyett célszerűbbnek tartom a cirkuszt egyfajta kulturális technikaként elemezni (a fogalom kritikus fogadtatása ellenére is),<sup>4</sup> mégpedig olyan kulturális technikaként, amelynek bizonyos, akár központi, akár partikuláris funkciói az adott kor szociokulturális életének egy-egy üres he-lyét töltik ki, és éppen ezért ezek a funkciók messzemenőig kölcsönvehetők, át-emelhetők egyéb területekre, miközben maguk is funkcióváltáson mennek át.

Tézisem tehát a következő: az elit és populáris kultúra fogalmai, intézmény-rendszere, a szabadidős tevékenységek struktúrája egyrészt történetileg roppant változó, másrészt a műfajok közti határok átjárhatósága szinkron perspektívában sem teszi lehetővé az egyértelmű különválasztást, különösen nem az avantgárdok-kal terhelt 20. században. Vagyis nem feltétlenül a művészi és nem művészi, a magas és populáris ellentéte mentén érdemes vizsgálódni, hanem kortól és helytől függő kulturális funkciók helyi értékére, alkalmazására kell rákérdezni. Az a ket-tősség tehát, amely az ellenzéki vs. hegemon dekódolással írható körül – és amely a populista és elitista, autonóm vs. heteronóm, vagy Terry Eagletonnal szólva az antropológiai és esztétikai kultúrafogalom közti feszültségben tárható fel, rövi-den, abban a kérdésben, hogy „olümposzi magaslatokról vagy csataterről” van-e szó –,<sup>5</sup> irrelevánssá válik, ha a kialakított, messzemenőig intézményrendszerbe-li, legitimációs és hatalmi viszonyoktól függő dekódolásokat vesszük górcső alá.

Megvilágítandó, hogy miért gondolom termékenyebbnek ez utóbbi elemzési módszert, három aspektust ragadok ki a cirkusz európai történetéből. Ezek alap-ján megmutatható, miért hasznosabb a hiánypótlás logikája mentén szemügyre

<sup>4</sup> Vö. átfogóan Hartmut Böhme – Klaus R. Scherpe (szerk.): *Literatur- und Kulturwissen-schaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1996.

<sup>5</sup> Terry Eagleton: „A kultúra két fogalma.” Ford. Karádi Éva. *Magyar Lettre Internationale* (2001–2002), 43. 9–12. o.

venni a cirkusz jelenségét, amely – és ezért a címben is jelzett korszak – különös-képp a 20. század 20-as éveiben szolgál olyan anyaggal, amely eklatánsan mutatja a határmegvonások problematikus mivoltát: először röviden az egyik legrégebb cirkuszi műfaj, a kosztümös színdarabok funkciójára térek ki, a második lépésben a cirkusz- és színházépítészeti viszonyát tárgyalom, harmadszorra pedig az ideológiai-kritikai tartalmak, a karnevalizálás fogalomkörébe utalható elemek helyi értékére kérdezek rá, különös tekintettel a bohóc eszményített alakjára.

### A pantomimek mint a tudásközvetítés platformjai

A kosztümös színdarabok, más néven manézs-színdarabok, mimodramák, beszélő- vagy némaképletek vagy specifikusabban történelmi katonai pantomimek egyfelől az éppen uralkodó osztály propagandisztikus céljait szolgálták: mind a napóleoni korszak, mind a németországi, az oroszországi és később szovjet aktuálpolitika<sup>6</sup> megkívánt tartalmait közvetítették látványos, hatalmas statisztériával dolgozó darabokkal, amennyiben a gyarmatosítás, a napóleoni háborúk, később az első világháború hazafiságot erősítő eseményeit vitték nagy pompával színre. Másfelől és mintegy mellékhatásként viszont ellátták az ismeretterjesztés funkcióit is: a pantomimek, mimodramák aktuálpolitikai, történelmi, mitológiai anyagokat dolgoztak fel, meséket, korabeli irodalmi műveket, egyéb műveltségterületeket vontak be az előadásba; születtek – a gyarmatosító törekvések szellemét hordozó – etnográfiai előadások, de ugyanígy feldolgoztak kortárs vagy klasszikus operákat, operetteket is. Nélkülük a roppant összetett cirkuszi közönség túlnyomó része aligha juthatott volna egyrészt naprakész információkhoz, másrészt a klasszikus irodalom, zene és történelem – persze tendenciózusan és helyenként meglehetősen esetlegesen kiválogatott – anyagának ismeretéhez. Siegfried Kracauer, aki az 1920-as évek közepétől rendszeres látogatója volt cirkuszok és cirkuszvarették előadásainak, és aki Halperson cirkusztörténeti alpművét is kimerítően recenzeálta,<sup>7</sup> 1926-ban tömör képletben foglalta össze az ilyen jellegű mutatóanyagok elsőrangú célját: „Az összes képes képes magazin meglevenedik.”<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Vö. Ю. А. Дмитриев: *Цирк в России. От истоков до 2000 года*. РОССПЭН, Москва, 2004, 63–66., 136–141. o., valamint Hubertus F. Jahn: *Patriotic Culture in Russia during World War I*. Cornell University Press, Ithaca, NY, 1995. 86–97. o. és Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*. Ford. M. Orlowa. Henschel, Berlin, 1970. 236. sk.

<sup>7</sup> Vö. Siegfried Kracauer: „Das Buch vom Zirkus” [1926], in: uő: *Werke*, 5.2. k.: *Essays, Feuilletons, Rezensionen 1924–1927*. Szerk. Inka Mülher-Bach. Suhrkamp, Berlin, 2011. 436–440. o. Halperson könyve a német nyelvű cirkuszi szakirodalom egyik standardművévé avanszált, minden bizonnyal adatgazdagságának, s kevésbé kultúrtörténeti kontextualizálási igényének köszönhetően, vö. Joseph Halperson: *Das Buch vom Zirkus. Beiträge zur Geschichte der Wanderkünstlerwelt*. Lintz, Düsseldorf, 1926.

<sup>8</sup> Siegfried Kracauer: „Premiere im Schumann-Theater”, in: uő: i. m. 345–347., itt 346. o.

Mindazonáltal érdemes kiemelni, hogy a 18–19. században először a porond teatralizálása érdekében vetik be a mimodramákat – ekkor ugyanis még többségben vannak a különálló lovasszámok. Ám elmozdulás következik be a motivációkban a 19. század végétől: ekkor már sokkal inkább a konkurens varietéket elensúlyozandó emelik be a dramatikus elemeket. Sőt immár nem pusztán a pantomimek vagy mimodramák adják azt a terepet, amelyen narrativizált vagy dramatizált darabokat mutatnak be, hanem ugyanígy a bohócszámok vagy az állatok felléptetését is igyekeznek valamilyen történet kereteibe szerkeszteni – ez például jól látható a Busch-cirkusz műsorszerkezetében, amelynek az 1890-es évektől fogva specialitása lett a mimodráma, és egészen az 1960-as évekig alkalmazta azt.<sup>9</sup>

A teatralizálás és cirkuszivá tétel kisebb-nagyobb feszültsége állandó témaként jelent meg a cirkuszkritikákban és cirkuszelméletekben: míg Théophile Gautier, francia író és színház-, illetve cirkusztörténész már a 19. század közepén síkra száll azért, hogy nagy pantomimekkel, profi színházi szakemberek segítségével, a művelődés és tudatos emberművelés intézményeként működjön a cirkusz,<sup>10</sup> addig ez a tendencia a 19. század közepére-végére azt eredményezi, hogy fokozatosan színházakká alakítják át például a párizsi cirkuszépületeket, vagyis megszűnnek cirkuszként működni.<sup>11</sup> Fordított tendencia – azaz a színház cirkuszivá tételének igénye – viszont az 1920-as és 1930-as évek szovjet és németországi teátrumi diskurzusában figyelhető meg, de az avantgárd törekvések farvizén 1924-ben Fernand Léger is követeli a cirkuszi elemek bevitelét (főleg az akrobatika és a látványossági elemek bevonását)<sup>12</sup> a színházi előadásba.<sup>13</sup>

Mindkét oldalon tehát a pantomim azon vonása játszik kitüntetett szerepet, amely a totalitás igényének kielégítését tükrözi,<sup>14</sup> mégpedig a totális színházi illúzióteremtés értelmében. Sajátos paradoxonnal van tehát dolgunk: míg az önmagát cirkuszként definiáló és izolált lovasszámokkal büszkélkedő korai cirkusz éppen az illúzióteremtő teatralitás eszközeivel igyekszik magát pozicionálni, addig az illúzióteremtő kukucskáló színpadtól búcsúzó 1920-as évek színháza éppen a cirkusz szemfényvesztő technikái felé fordul.

<sup>9</sup> Átfogóan vö. Gisela Winkler: *Circus Busch. Geschichte einer Manege in Berlin*. BeBa, Berlin, 1998. valamint Gerhard Eberstaller: *Zirkus und Variété in Wien*. Jugend & Volk, Wien – München, 1974. 68–73. o.

<sup>10</sup> Vö. Günter Bose – Erich Brinkmann: *Circus. Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst*. Wagenbach, Berlin, 1978. 64. sk.

<sup>11</sup> Vö. Bose – Brinkmann: i. m. 69. o.

<sup>12</sup> Fernand Léger: „Das Schauspiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene”, in: uő: *Mensch, Maschine, Malerei*. Ford. Robert Füglistner. Benteli, Bern, 1971. 156. skk.

<sup>13</sup> Vö. Kusnezow: i. m. 230. o.

<sup>14</sup> Vö. Bose – Brinkmann: i. m. 72. o.



## A cirkusz mint építészeti előkép

Hasonló egymásra találásról van szó a (nép)színház és a cirkuszépítészet esetében, egész pontosan a franciaországi, angliai, németországi és szovjet-országi színházreform-törekvésekben is a századfordulótól kezdve: már a színházi avantgárd erőteljes fellépése előtt tetten érhető a színházépítészet reformereinél a cirkuszi épületstruktúrára való hivatkozás.<sup>15</sup> Jóllehet ezen a téren összeurópai és nemzetközi tendenciákról beszélhetünk, ezúttal csak néhány németországi példát ragadok ki: 1900-ban Peter Behrens a színielőadásokat „az élet és a művészet” ritualizált „ünnepségeiként” álmodta meg, amelyeknek a legideálisabb tere az amfiteátrumszerű, ezres tömegeket befogadni képes színházépület volt<sup>16</sup> – ezek és a későbbi, az 1910–20-as évek avantgárdjaihoz köthető reformtervek a *Gesamtkunstwerk* esztétikájára való törekvése vezethetők vissza (már a Richard Wagner által megálmodott bayreuthi ünnepi játékok háza is amfiteátrum képére épített, nem különálló emeletekkel ellátott épület volt).<sup>17</sup>

Alig öt évre rá a Behrensszel intenzív eszmecserét folytató Georg Fuchs és Max Littmann is az antik amfiteátrum mintájára képzelik el a nagy tömegnek épülő, közösségi üvegkupolás népszínházat, ugyanakkor – és ezt a terveken is látni – fenntartják, hogy a felsőbb társadalmi rétegek elkülönülhessenek, például páholyok és árkádsor használata révén<sup>18</sup> (egyébként számos cirkuszépület büszkélkedhetett és büszkélkedett is királyi vagy császári páhollyal).

A korszak legnagyobb és legizgalmasabb alakja azonban persze Max Reinhardt – az ő esetében meg is valósultak a tervek, hisz Hans Poelzig vezetésével nemcsak átépíttette a berlini Schumann-cirkusz épületét, hanem több éven át a világ számos pontjára vitte el az 1911-ben „az ötezrek színházának” nevezett produkcióit, melyek számára akár piacssarnokokba építtetett megfelelő színházi technikát, hogy például a Szophoklész-féle *Ödipusz királyt* előadja.<sup>19</sup> Reinhardt alapvetően mégis cirkuszépületeket vett igénybe, ahol például először került bevetésre a súlylyeszthető és forgatható színpad. Ugyanakkor az állandó arénalogikának engedelmeskedő színház a kezdeti sikerek után kudarcot vallott: az akusztika miatt rossz értelemben vett teátrális előadásmódra kényszerültek a színészek (vagyis

<sup>15</sup> Vö. összefoglalóan Silke Koneffke: *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980*. Reimer, Berlin, 1999.

<sup>16</sup> Vö. Peter Behrens: *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbol*. Winter, Darmstadt, 1900 és uő: „Die Lebensmesse von Richard Dehmelt als festliches Spiel. Die Rheinlande”, *Monatsschrift für deutsche Kunst*, 1. (1901) 4. 28–31. o.

<sup>17</sup> Vö. Koneffke: i. m. 18. o.

<sup>18</sup> Vö. Georg Fuchs: *Die Schaubühne der Zukunft*. Schuster & Loeffler, Berlin é. n., [1905].

<sup>19</sup> Vö. Koneffke: i. m. 57–69. o., valamint Teller Katalin: „»Dieser Zirkus ist doch nur äußerlich ein Zirkus.« Die Besetzungen des Zirkus Busch im Wiener Prater 1911 und 1919”, in: Wladimir Fischer – Gerhard Meißl (szerk.): *Brückenschläge – Bridging the Divide*. Deuticke, Wien (előkészületben).

üvöltöniük kellett), és a Reinhardt által antik mintára elképzelt közösségiség, vagyis a néző és a színész közvetlen kapcsolatán alapuló kollektív műélvezet sem valósulhatott meg.<sup>20</sup>

A reinhardti színháztechnika forrása ugyanakkor az az elmozdulás, amely az állandó és a vándorcirkuszok technikai fejlődéstörténetében is megmutatkozik. 1782-ben Párizsban megépül az első állandó cirkusz, miközben a vándorcirkuszok kisebb és szerényebb programmal működnek csak. A 19. század végére viszont általában már csak télire állomásoznak le a cirkuszok az állandó épületekben, és a cirkuszi kultúra szó szerinti hordozói az első világháború előtt és után a hatalmas vándorcirkuszok lesznek (Storsch-Sarassani, Krone, Barnum, Hagenbeck, Ringling). A Sarassani-féle technikai megoldás például, hogy 10–15 ezer nézőt befogadó épületet tudott felhúzni 10–11 óra alatt,<sup>21</sup> vagyis a végletes mobilitás megteremtése ihlet volt az 1910–20-as évek színházarchitektúrája számára is. A budapesti Bekeő-cirkuszt is elfoglaló Reinhardt mellett érdemes megemlíteni Walter Gropius globális színházát, amely nemcsak ovális aréna alakú mozgó színpaddal, de mozgatható nézőtérrel, gigantikus filmvetítő-felületekkel is számolt, és amelyet Erwin Piscator politikai, alapvetően a munkáskultúra szolgálatába állított színháza számára álmodott meg,<sup>22</sup> de ugyanígy a másik bauhausos, Moholy-Nagy is a cirkusz emberképével és hang-, illetve fénytechnikájával igyekezett alátámasztani színházművészeti elgondolásait,<sup>23</sup> Weininger Andor (Andreas Weininger) 1927-es Bauhaus-beli golyószínház-terve pedig expliciten is a cirkuszi akrobaták vertikális mozgását jelölte meg a színház dinamizálásának előképeként.<sup>24</sup>

Cirkusztörténetileg azonban a színpad és a porond kombinálásának legalább ennyire markáns nyomára bukkanunk a korai cirkuszarchitektúrában: a párizsi cirkusztervezők a pantomimek előadása érdekében nemegyszer állítottak fel a manézsbán kisebb színpadot, amelyen a porondjelenetekkel variálva adták elő a kosztümös darabokat.<sup>25</sup>

A 20. század első harmadának színházi és cirkuszi gyakorlataiban és az ezekre való történeti-elméleti reflexiókban – ahogy a mimodramák és az építészeti megfontolások alapján látható – nem a magas és alacsony művészet közti különbségtétel dominál, hanem sokkal inkább az a kérdés, milyen eszközökkel és főként milyen közönség számára közvetíthetők formailag és technikailag az adott tartalmak. Vagyis a szociokulturálisan egyre differenciálódó koroknak megfelelően

<sup>20</sup> Vö. a korabeli napi- és szaksajtót is ellepő kritikák mellett Koneffke: i. m. 67. skk.

<sup>21</sup> Kusnezow: i. m. 210. o.

<sup>22</sup> Vö. Erwin Piscator: *A politikai színház*. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1963. kül. 67. skk.

<sup>23</sup> Vö. Laszlo Moholy-Nagy: „Theater, Zirkus, Varieté” [1924]. In: uő – Oskar Schlemmer – Farkas Molnar: *Die Bühne am Bauhaus*. Florian Kupferberg, Mainz – Berlin, 1985. 45–56. o.

<sup>24</sup> Vö. Koneffke: i. m. 102. skk.

<sup>25</sup> Vö. Kusnezow: i. m. 25. sk.

milyen hiányokat kell megszüntetni ahhoz, hogy a színház vagy a cirkusz mint intézmény működhessen. Ez pedig szorosan összefügg azzal a problémakörrel, amely dominánsnak tekinthető a cirkusszal foglalkozó írásokban, nevezetesen azzal, hogy a cirkusz képes lenne ideológiakritika vagy korkritika közvetítésére.

### A cirkusz mint a szubverzivitás ingoványos terepe

Leegyszerűsítve két egymásnak ellentmondó álláspont kristályosodik ki ezen a területen. Egyfelől a cirkusztörténeteszek inkább hajlanak arra a véleményre, amelyet Jevgenyij Kuznyecov 1930-as, roppant alapos európai cirkusztörténeti monográfiájában fogalmazott meg kor- és kartársával, Vsevolod Vsevolodszkij-Gerngrosszal vitatkozva:<sup>26</sup> szerinte ugyanis bár a cirkuszi művészetben nyomon követhető egyfajta demokratizálódás és differenciálódás, de kezdetben, a francia cirkusz korai időszakában egyáltalán nem demokratikus terepként működött az intézmény, hiszen „emelkedettebb publikumra koncentrált,”<sup>27</sup> és ugyanígy a német- vagy oroszországi cirkusz közönsége is túlnyomóan arisztokratákból, az udvarnál szolgáló nemesekből, magas rangú tisztviselőkből állt. Pluralizmus vagy bármiféle „görbe tükrözés” viszont ugyanígy nem érvényesülhetett később a szovjet cirkusz kultúrpolitikai instrumentalizálása miatt, amely a nagy néptömegek agitációs-propagandisztikus nevelését tűzte zászlajára. A cirkusz, mondja Kuznyecov, nem lehet „alacsony” művészet, mert nem kifejezetten az alsóbb rétegekhez kötődik, hiszen mindig is az uralkodó osztály ideológiáját konkretizálta önnön eszközeivel.<sup>28</sup> Hasonló szellemben érvel Günter Bose és Erich Brinkmann az 1978-ban megjelent rövid cirkusztörténetükben: a szerzők kiemelik, hogy a 18. század végére az abszolutista-monarchikus berendezkedés és a monarchia esztétikai megfélemlőjének, a barokk színháznak a funkcióvesztésével nyerhetett tért a cirkusz arisztokrata és polgári intézmény.<sup>29</sup> Ezt támasztja alá az a körülmény is, hogy a napóleoni időszakban Franciaországban hivatalosan is szorgalmazzák az uralkodók dicső tetteit bemutató mimodrá mák színrevitelét, és későbbi fejleményként az is, amikor 1918-ban Lunacsarszkij, a szovjet kultúrbiztos megtartja híres beszédét, amelyben a cirkuszi kultúra színvonalas művelése mellett teszi le a voksát annak érdekében, hogy az új szovjet hatalom megszólíthassa és nevelhesse a proletár tömegeket.<sup>30</sup> Ezt pedig konkrétan politikus bohócszámok bevezetésével, a testi erő demonstrálásával és a komikum erősítésével, valamint pantomimek és a karneváli elem hangsúlyosabb bevonásával képzelte el.<sup>31</sup> Ez a vonal maradt a hi-

<sup>26</sup> Vö. Kusnezow: i. m. 72. o.

<sup>27</sup> Kusnezow: i. m. 34. sk.

<sup>28</sup> Vö. Kusnezow: i. m. 289. o.

<sup>29</sup> Bose – Brinkmann: i. m. 32. sk.

<sup>30</sup> Vö. A. B. Луначарский: „Задача обновленного цирка”, *Вестник театра* (1919) 3. 5–6. o.

<sup>31</sup> Uo., továbbá vö. Kusnezow: i. m. 228. o.

vatalos kultúrpolitika a NEP idején is (1930-ban a színvonalas, nevelő szórakoztatás jegyében született meg például Majakovszkij darabja, a *Moszkva lángokban áll* is, amely az 1905-ös forradalmat dolgozta fel),<sup>32</sup> miközben az ügy háttérében részben meglehetősen praktikus megfontolások álltak: 1917-ben a Szovjet-Oroszország területén élők mintegy 70 százaléka még analfabéta volt, vagyis a nagyfokú mobilitásra is képes cirkuszművészet láthatta el az információközvetítés lényegbevágó funkcióját.

Beszédében Lunacsarszkij hangsúlyosan tárgyalja a bohóc és a cirkuszi komikum szerepét, amely már-már közhelyszerű elem a cirkusszal foglalkozó művészeti-irodalmi és kritikai eszmefuttatásokban is: a bahtyini szubverzív karnevalizálásra hivatkozva<sup>33</sup> a szakirodalom előszeretettel idézi meg a bohócszerepet mint ideológiakritikai momentumot, amivel egyúttal a fentiekkel ellentétes álláspont artikulációjához jutunk. Tanulságos ebből a szempontból az a beszámoló, amelyet a már emlegetett Kracauer az 1932-es „Akrobat – schön”<sup>34</sup> című cikkében ad az Andreu–Rivel bohócok párizsi előadásáról:

[...] tudatosabban és dialektikusabban nem is teljesíthetnék küldetésüket a bohócok. Miben áll ez a küldetés? Annak bizonyításában, hogy mindaz, amit mi lényegesnek tartunk, valójában mellékes. Nem valódi bohóckodás az olyan, amelynek ne az lenne a feladata, hogy a világ szokványos viszonyait megfordítsa. A cirkuszi tréfák maguk is azt a célt szolgálják, hogy a zsonglőrök és az idomító művészek komolyságát ad absurdum vigyék (persze anélkül, hogy teljesen megsemmisítsék). [...] [A] megszokott rendet bagatellizálják, és a látszólagosan bagatell dolgok kerülnek a középpontba. A bohóc mivoltának legmélyebb jelentősége az, hogy megszüntesse azokat a hangsúlyokat, amelyeket mi magától értetődő dolgoknak veszünk, és hogy megkérdőjelezze azon értékek hierarchiáját, amelyeknek mi magunk engedelmességek a hétköznapiakban. A bohócnak épp a fontos dolgok számítanak jelentéktelennek, a jelentéktelenek pedig oly hatalmassá válnak a szemében, hogy már nem is tudja őket felmérni. Az arányok ilyesfajta felcserélésével viszont sikerül neki rámutatni arra a kétértelműségre, amely cselekedeteinkben rejlik.<sup>35</sup>

Kracauer leírása – csakúgy, mint a bevezetőként idézett blochi eszmefuttatás – képletszerűen ad hangot mindazon vélekedéseknek, melyek szerint a bohócok – és ide sorolhatók a testiségüket öncélúan transzcendáló akrobaták is – egyfajta ellenvilágot képviselnének, amely kritikus fényben tűntethetné fel a cirkuszon belüli és kívüli világot.

<sup>32</sup> Vö. Kusnezow: i. m. 233. és 237. o.

<sup>33</sup> Vö. Mihail Bahtyin: „François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája”. In: uő: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Rabelais és Gogol. Szatíra*. Osiris, Budapest, 2002. 7–508. o.

<sup>34</sup> Siegfried Kracauer: „Akrobat schön” [1932]. In: uő: *Werke*, 5.4. k.: *Essays, Feuillettons, Rezensionen 1932–1965*. Szerk. Inka Mülder-Bach. Suhrkamp, Berlin, 2011. 244–249. o.

<sup>35</sup> Kracauer: i. m. 246. o.

Véleményem szerint éppen itt bújik meg a lényegi kérdés: amennyiben a cirkuszi előadást egységként értelmezzük, ahogy maga Kuznyecov is szorgalmazta,<sup>36</sup> akkor a bohóc kizárólag magán a cirkuszon belül töltheti be ezt a funkciót – székcseiben ugyanis a testi diszciplinálásnak, az extrém fizikai ügyességnek tart görbe tükröt. A bohóc csakis azáltal nyerhet allegorikus vagy generalizált értelmet, hogy eredeti kontextusából kiszakad, kiszakítja a művészeti, irodalmi diskurzus. A szakirodalmat szemlélő Orlóci Edit is rámutat arra, hogy a kutatók – és ehhez a csoporthoz sorolhatjuk a képzőművészet és szépirodalom művelőit is –

megengedhetetlen egyszerűsítéssel [...] túlhangsúlyozzák a bohóc alakjának jelentőségét azzal, hogy a cirkuszműsor szövegösszefüggéséből kiemelten, elkülönítve elemzik a figurát. Ezzel az eljárással a cirkusznak, [sic!] mint kulturális intézménynak látszólag olyan *intellektuális* értéket tulajdonítanak, amilyennel az ténylegesen nem rendelkezik. Ezen önbecsapó kísérletek nem hitelesíthetők, a cirkuszi kommunikáció egyik lényegi tulajdonsága az antiintellektuális értékrend.<sup>37</sup>

Jean Starobinski finom elemzése rámutat e kontextus lényegi szerepére, amikor 1970-ben a következőket írja:

Óvakodnunk kell egy ilyen jellegű allegorikus túlterheléstől, hiszen ezzel a bohócot, a mutatványost, a cirkusz világát valamilyen világosan körülhatárolt jelentésbe záránk, és állandó feladattal ruháznánk fel. Csakhogy annak érdekében, hogy egyáltalán létezni tudjanak, legelőször is szabadságra van szükségük. Nem szabad elhamarkodottan szerepet, funkciót, értelmet tulajdonítanunk nekik. Szükségük van részünkről arra az engedélyre, hogy ostobaságon és játékosságon kívül ne is legyenek mások. A szándék- és jelentésnélküliség az, amivel lélegezhetnek. E hiány, ezen eredendő üresség árán juthatnak csak el olyan jelentéshez, amelyet mi fedezünk fel bennük.<sup>38</sup>

Eszmefuttatása végén Starobinski rámutat arra, hogy a bohóc és egyben a cirkusz társadalmi beágyazottságának figyelembevétele nélkül aligha értelmezhető adekvát módon e kettő működésmódja: „A bohóc funkciója előfeltételez egy olyan

<sup>36</sup> Vö. Kuznyecov szállóigévé vált tételét, mely szerint „a cirkusz a sokféleség egysége”. Kusnezow: i. m. 7. o.

<sup>37</sup> Orlóci Edit: *Szabad a porond. A magyar cirkuszi testnyelvjáték, 1890–1914*. József Műhely, Budapest, 2006. 118. o. A cirkusz egészében a szubverzivitás letéteményesét megpillantó kortárs cirkuszteoretikusok között meghatározó helyet foglal el Paul Bouissac, aki cirkuszszemiotikai elemzései által vált ismertté, vö. pl. Paul Bouissac: *Circus and Culture. A Semiotic Approach*. Bloomington – London, Indiana University Press, 1976.

<sup>38</sup> Jean Starobinski: „Porträt des Künstlers als Gaukler” [1970]. In: uő: *Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays*. Ford. Markus Jakob. Fischer, Frankfurt am Main, 1985. 7–123, itt 121. sk.

szervesen strukturált társadalmat, amely – intézményesült formában – elfogadhatónak tart álcázott vagy nyílt ellenszegülést.”<sup>39</sup>

Összefoglalásképpen és visszatérve kiinduló tételhez: a cirkusz mint kultúrtechnika koroktól függően ellátott bizonyos funkciókat, amelyek alapvetően a hiány logikája mentén szerveződtek a mind kultúrszociológiailag, mind mediális adottságait tekintve differenciálódó kulturális, társadalmi közegben: akár az ismeretterjesztés vagy éppen az agitációs propaganda fórumaként, akár technikai innovációk kísérleti terepeként, akár a komikus és fizikai öncélúság le-téteményeseként mindenképpen a kor művészi és kultúrpolitikai igényeire válaszul dolgozik a cirkusz. A társzművészetek, vagy inkább a szomszédos kulturális szegmensek és a cirkusz között épp ezért alakulhat ki egyfajta szokványos cse-rekereskedelem. A cirkuszi műfajok történetét, valamint a színházi és művészeti-irodalmi diskurzus alakulását ebből a perspektívából szemlélve az „exorbitáns”,<sup>40</sup> vagyis a különleges, szubverzív, amely különösen a művészeti-irodalmi feldolgozásokban vált lényegivé, ily módon visszakerül a rendes kerékvágásba, az orbitába. Ahogy a cirkusz kezdeti korszakában a lovas mutatványok mellé először egy-egy akrobata és bohóc, később az állatidomár, majd egyre több-fajta porond- és légtornász, bűvész, illetve mimodráma társul, úgy a századfordulón és a két világháború között a mobilitás és a teatralitás egyre komplexebb összefonódásának lehetünk tanúi azzal párhuzamosan, hogy a nevezett időszakban a *Gesamtkunstwerk*-esztétika miatt fel is értékelődik a cirkuszművészet, mert a totalitás színházát képes megteremteni. Megfordítva viszont ma – utalva a frissebb tendenciákra – egy újabb hangsúlyeltolódást diagnosztizálhatunk az új cirkusz megjelenésével, hiszen itt szembe-tűnő lesz bizonyos esszenciális elemek le-válása: az újcirkusz immár nem ragaszkodik a manézshez, nincsenek idomított állatok, főleg fény- és hangeffektusok, valamint a testi ügyesség játszanak szerepet úgy, hogy dramatizált egészbe áll össze az előadás. A kulturális termelés egész területén tapasztalható funkcionális és mediális differenciálódással, valamint a műfajok közti erőteljes kommunikációval végeredményben olyan intézmény- és műfaj-történeti kép rajzolódik ki, amely messze túllép a „magas”/„elit” vs. „alacsony”/„populáris” megkülönböztetésen, hogy a kérdésfeltevést sokkal inkább a hiánypótlás logikájának problémakörébe utalja.

<sup>39</sup> Starobinski: i. m. 122. sk.

<sup>40</sup> A címben megidézett mondat Volker Klotz finom elemzéséből származik: vö. Volker Klotz: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998. 143. o.



ISSN 2063-9171

ISBN 978 963 236

L'Harmattan France

5-7 rue de l'Ecole Polytechnique

75005 Paris

T.: 33.1.40.46.79.20

Email : diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SLR

Via Degli Artisti 15

10124 Torino

Tél : (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198

Email: harmattan.italia@agora.it

A kiadásért felel Gyenes Ádám

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:

L'Harmattan Könyvesbolt

Párbeszéd Könyvesbolt

1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.

1085, Horánszky utca 20.

Tel.: 267-5979

www.konyveslap.hu

harmattan@harmattan.hu

www.harmattan.hu

Korrektor Bellus Ibolya

A borítóterv Ujváry Jenő, a tördelés Csernák Krisztina munkája.

A nyomdai munkákat a Robinco Kft. végezte, felelős vezető Kecskeméthy Péter.